《法藏文庫》碩博士學位論文

中國佛教學術論典 88

黑水城出土西夏唐卡研究

佛光山文教基金會印行

《法藏文庫》
碩博士學位論文

中國佛教學術論典 88

黑水城出土西夏唐卡研究

佛光山文教基金會印行

《法藏文庫》中國佛教學術論典 88 碩博士學位論文

監　　修　星雲大師
學術委員　樓宇烈　王　堯　方立天　賴永海　陳　兵
　　　　　方廣錩　藍吉富　慈　惠　慧　開　依　空
總 策 劃　程恭讓
總 編 輯　佛光山文教基金會
編　　輯　永明　永進　永本　滿果　滿耕
　　　　　二〇〇三年十月初版一刷
發 行 者　佛光山宗務委員會
發 行 人　慈惠（張優理）
出 版 者　佛光山文教基金會
　　　　　高雄縣大樹鄉佛光山（〇七）六五六一九二一轉一一一九
流 通 處　佛光出版社
　　　　　高雄縣大樹鄉興田村興田路一一六—七號（〇七）六五六四〇三八—九
　　　　　香海文化事業有限公司
　　　　　台北市松隆路三二七號九樓（〇二）二七四八三三〇二
工 本 費　每冊美金十五元
法律顧問　舒建中、毛英富

中國佛教學術論典．佛學碩、博士論文第九輯（十冊）目錄，總目錄刊在第九十冊之後

《法藏文庫》中國佛教學術論典序

星雲

從印度佛教東傳以後，二千年來，經過譯經的魏晉南北朝時期之孕育，到達隋唐宗派的建立，佛教思想在中國熱烈的展開，成爲中國文化史上輝煌的時代。後來又有歷代高僧大德、學士文人，他們爲佛教撰述許多著作、註釋、論議，讓佛教的義理急遽發揚。

到了晚清，直至今日，在這一時期的思想、文化、學術之中，既有古今學術的辨論，又有東西文化的爭議；其詭譎怪異，錯綜複雜的過程，讓有心的人士備感中國文化需要轉型和重組。加之這一百年來，中國社會、政治、經濟、宗教、倫理的基礎，面臨全面的衝擊，甚至破壞，急需有傳承、代替的精神和內容。

如果說，中國文化由先秦諸子百家的學說，和佛教隋唐諸宗的思想之開展，奠定了中國文化基本的色調，那麼吾人也深信，二十世紀的中國思想文化繽紛雜陳，也將會奠定以後數百年，甚至數千年中國思想文化的基礎。因此，二十世紀的思想無論利弊、新舊，種種的紛雜激盪，對未來的影響可說無比的深廣！

佛教信仰的存在，不可能超越於時代的文化、思想，以及政治、經濟、學術之外。雖然二十世紀的中國佛教曾遭遇到全面的生存危機，所幸由於一大批高僧大德、檀那信眾，以及社會人士的關心、支持和努力，還有許多以學術著論的學者、教授，正反不同的議論，形成佛教在中國文化裏面存在的價值；這不但帶動中國佛教走出生存的困境，而且廿一世紀的來臨，「人間佛教」的建立已經激發出佛教新的動力，繼續發揮其利濟人天、淨化世界的莊嚴

事業。

在二十世紀的中國佛教裏，有改革派與守舊派之爭，也有僧侶佛教與居士佛教之論，甚至有大小乘、南北傳，和漢藏傳承的爭議。不管那些由於地理、氣候、文化、習慣之不同所形成的各地區佛教，歧異紛陳；但經歷「人間佛教」的提倡，在歷經思想與實踐之後的磨練，可以說已經逐漸成熟和定型，「人間佛教」必然成爲當代中國佛教思想的主流。

隨著二十世紀佛教思想分裂的情況即將成爲過去，在這世紀交替之時，佛光山繼續過去三十餘年來，在舉辦學術會議、編纂學術專刊、重編大藏經等既有的努力和成績上，我們又在廿一世紀來臨的此刻，成立「法藏文庫」，計劃分成數個階段，以三至五年爲期，將近百年來的佛學碩、博士論文及中國佛教文化論叢之佛教文獻，有計劃且有系統的加以整理，編輯出版，以迎接廿一世紀「人間佛教」的需要，自是意義深遠。

在整個《中國佛教學術論典》的出版計劃中，第一步是將中國大陸學界的佛學碩、博士論文，予以蒐集、整理和出版；繼之而台灣，而世界各地漢文論典的編纂，這便是《法藏文庫》「中國佛教學術論典」的編撰緣起。

現在，茲將我們的編撰旨趣說明如下：

第一、中國佛學碩、博士學位的培養工作，在大陸和台灣自二十世紀七十年代末，到八十年代初開始起步，歷二十餘年的發展，經過老、中、青數代學者持之不懈的努力，如今這一領域由於中國大陸新人輩出，佳作不斷，成果輝煌。大陸二十年來的佛學碩、博士學位論文，選題涵蓋了佛教經典研究、佛教思想史、佛教文獻學、佛教制度與教史，以及敦煌藝術學、藏傳佛教，甚至近代中國佛教及世界漢文佛教研究等眾多的領域；並且採取了哲學、史

學、文獻學、語言學、文化學、比較宗教學等多種研究方法。佛光山多年來也始終秉持「以文化弘揚佛法」，提倡和鼓勵教界重視學者的研究；現在看到中國大陸學界二十年來的佛學碩、博士論文視野開闊，主題多元，個性鮮明，成績斐然，內心至感欽佩！

第二、學術研究雖然是學者個人的事情，但學者的人生觀念不可能完全脫離於一般的社會、思想、文化和環境，學者們所關心的課題，他們提出問題及解答問題的方式，往往受到一定的學術文化傳統及社會政治經濟環境的影響與制約。由此而論，海峽兩岸的佛教學術研究，就當然會表現出各自的個性與特點，其相互之間，因而也就有彼此交流、溝通及互補的必要性。據我所知，台灣學界一些學者非常注意收集大陸的佛學碩、博士論文，因為他們覺得大陸的佛學碩、博士論文，反映了大陸佛教學術研究的最新動態，值得台灣學者們借鏡與參考。然而由於個人的連絡及資訊畢竟有限，他們也就很難窺見大陸佛學碩、博士論文的全貌。現在，《法藏文庫》努力將大陸佛學碩、博士論文予以系統的蒐集、出版，目的就是提供台灣學者更容易瞭解大陸的佛學研究動態，為兩岸佛教學術更進一步的交流，提供一些方便和機會！

第三、台灣自六十年代左右開始，在各個大專院校成立佛學社團，興起了研究佛學的熱潮。當時由於師資難求，深感佛法之寶貴；自詹煜齋先生提供大專佛學論文獎學金之後，佛學著作就紛紛發表。近年來，各大學也准許設立宗教學院、佛學系等，並由於研究科學的人參與研究佛學者眾多，如圓覺文教基金會長期從事「佛學與科學」的座談會，邀請中央研究院梁乃崇教授、台灣大學教務長李嗣涔教授、東吳大學陳昌祈教授等發表論文；十餘年來，台灣學界所發表的論文，為數可觀。因此，本論典將在中國大陸的佛學碩、博士論文發表到

一個階段後，接著繼續發表台灣的佛學碩、博士論文；而後將把海峽兩岸的學者、教授、專家之創作，以「中國佛教文化論叢」的計劃，結集出版，供給學者研究，以光大佛法。

第四、佛光山自一九六七年開山創建之後，於一九七六年即編印、發行《佛光學報》；之後又每年舉辦學術會議，出版《佛教學術年刊》，自一九七六年到現在，從未間斷。

佛光山除了編撰學報專刊以外，一向也以文藝化、大眾化的雜誌論文，化導世間，以期發揚佛學之幽光，弘通佛教之奧義。現在在佛光山所創立的大學，如南華大學、佛光大學、西來大學，乃至佛光山叢林學院，均鼓勵師生撰寫佛學論文；《普門學報》也因此於西元二千零一年元月誕生了。

今後，《中國佛教學術論典》暨《中國佛教文化論叢》，將和《普門學報》配合編撰、發行，以提昇佛教的義學，培養高級佛學人才，此乃吾等佛子不容推卸的職責所在矣！是爲序。

星雲 二千零一年元月　于佛光山法堂

《中國佛教學術論典》凡例

一、本論典將出版中國海峽兩岸暨世界各地華文碩、博士論文專集一百册，自西元二千零一年元月起印行，爲期三至五年内完成。
二、本論典每册收集碩、博士論文一篇或數篇，每册約三十萬字左右，一律布面精裝。
三、本論典除刊登作者的相片、姓名以外，對於指導老師及答辯的時間，都有詳明列出。
四、本論典爲非賣品，旨在提供學術界研究參考之用。需要者酌收工本費，每册美金十五元。
五、本論典所刊論文，均已獲得作者同意授權出版，除作者本人外，請勿轉載或翻印出版。
六、本論典内容不代表出版單位的思想和觀點。
七、本論典刊行後，將繼續編輯《中國佛教文化論叢》，以供廿一世紀研究佛教學術者之參考。
八、歡迎海内外學者提供著作，酌奉稿酬。
九、本論典爲佛光山宗務委員會發行，所有出版經費，悉數由佛光山宗務委員會提供。
十、聯絡處：佛光山文教基金會。

地址：台灣高雄縣大樹鄉佛光山
電話：（〇七）六五六一九二一轉一一一九
E-mail : fgsastw7u@mail.fgs.org.tw



謝繼勝，一九五七年生於甘肅蘭州，寧夏回族自治區平羅縣人。一九七五年至一九七八年任平羅縣周城公社大興墩三隊會計和寧夏鋼鐵廠煉鋼車間工人。一九七八年畢業於寧夏大學中文系，同年七月志願進藏，在西藏自治區人事局工作。一九八四年秋考入北京中央民族學院民語一系（今中央民族大學藏學系）攻讀藏族文學專業研究生。一九八七年至今分別任中國社會科學院民族文學研究所、民族研究所助理研究員、副研究員。一九九八年獲選該年度哈佛燕京學社訪問學者。二〇〇〇年七月獲北京中央美術學院美術史系佛教美術專業博士學位。主要著譯有《風馬考》、《西藏的神靈和鬼怪》、《西藏宗教藝術》、《西藏繪畫史》（合譯）；撰有論文四十餘篇。

黑水城出土西夏唐卡研究

中央美術學院美術史系博士學位論文

作者：謝繼勝

指導教授：金維諾

答辯通過時間：二〇〇〇年

目錄

第一章　黑水城唐卡的發現與研究

本文第一章分爲兩節：第一節主要敘述黑水城的歷史地理概貌和黑水城唐卡發現的過程，其中對西夏故地發現的其它藏傳繪畫作品也一併進行介紹；第二節對以往黑水城唐卡的研究狀況進行總結並加以評估。

第一節　黑水城的發現與黑水城唐卡

黑水城，俗稱黑城子，蒙古語稱爲哈刺浩特（Khara khoto），是西夏黑水城和元代亦集乃路的遺址（圖版一—一—一），位於今內蒙古自治區阿拉善盟額濟納旗政府所在地達賴庫布鎮東南二十五公里的荒漠中①。據考古發掘材料證明，今之額濟納旗所轄地區，就是漢代的居延地區②。居延之名始見於漢初，漢時流經額濟納旗的河水被稱爲「弱水」，下游的沙磧地帶，叫做「流沙」，弱水流入的湖泊，被稱爲「南海」③。漢安帝時（一〇七—一二

①有關黑水城歷史沿革的論述，筆者主要採用白濱、史金波〈黑水城的發現與俄藏西夏遺書〉一文，刊李範文主編《首屆西夏學國際學術會議論文集》，第一七八—一八七頁。其他參考的文獻為克恰諾夫為《俄藏黑水城文獻》第一卷所撰前言；薩莫宇克為《絲路上消失的王國》所撰專論以及陳炳應著《西夏文物研究》。

②參看陳夢家《漢簡綴述》，中華書局一九八〇年。

③據《尚書・禹貢》、《淮南子・地形篇》及《史記・夏本紀》。

五）始置居延縣，新莽時稱居成，東漢時居延地區屬「張掖居延屬國」①。興平二年（一九五）置西海郡，魏晉因之，統居延一縣。南北朝時，柔然入居，間爲前涼、北涼地。北周保定中（五六一—五六五）置「同城戍」。隋唐時，突厥、回鶻等入居。安史之亂後，包括居延在內的河西走廊大部分地區爲吐蕃佔領。宋代爲吐蕃、回鶻、黨項等遊牧部落經營居住。西夏建國之前致力於河西地區的開發，西向以求立足之地。宋天聖六年（一〇二八）至明道元年（一〇三二）李元昊陸續從甘州回鶻手中奪取了甘、瓜、涼、沙、肅等州，西夏疆域「東盡黃河，西界玉門，南接蕭關，北控大漠，地方百餘里」②。居延地方也在其轄境內。西夏廣運二年（一〇三二），李元昊在居延置黑水鎮嚴軍司，治所在黑水城，爲西夏十二監軍司之一③。其地爲西夏防衛吐蕃和回鶻的北方軍事重鎮，又是從河西走廊通往漠北的交通樞紐，地理位置十分重要。據陳炳應考證，認爲黑水城始建於西夏，它不是漢代所建的居延城。漢居延城在古居延澤西南，黑水城以北偏東處，兩地相距大約十五公里④。蒙古族興起時，居延地區又稱爲蒙古人的遊牧地，蒙古語稱「弱水」爲「額濟納」，乃源於西夏黨項語「黑水」的音譯⑤。元太祖二十一年（一二二六），蒙古成吉思汗率大軍征西夏由北而南破黑水城⑥，而後一路攻取瓜、沙、肅、甘、涼等州，東向西夏都城進軍，次年（一二二七）滅西夏。元朝建立後，元世祖忽必烈爲討海都之叛，解除西北方面的隱患，於至元二十三年（一二八六）在居延地區設置亦集乃路，黑水城是路治總管府的駐地。擴築城垣，沿用西夏舊稱之漢語譯音稱爲「亦集乃」，屬甘肅行中書省（駐甘州）統轄。元朝滅亡後，北元政權與明王朝共存，亦集乃路屬北元管理。明洪武五年（北元宣光二年，一三七二）明征西將軍馮勝率西路大軍，出西道取甘、肅攻蘭州、西涼、永昌、瓜、沙州，大獲全勝，「至亦集乃路，守將卜顏帖木兒亦降」。此後，亦集乃路居民被明朝強迫遷入內路，但明朝在這裡沒有正

式的建制，仍然沿用元代名稱，把黑水城叫做「亦集乃」，把這一地區叫做「亦集乃路」。由於元末明初的大規模戰爭和沙漠的侵蝕導致流經黑水城的河流改道，水源斷絕，從而使黑水城稱爲一座死城（圖版一—一—二）。清初，準噶爾噶爾丹汗曾倚額濟納爲據點反抗清王朝。康熙四十三年（一七〇四）平息噶爾丹汗之亂後，將此地賜給回歸祖國的土爾扈特郡王移此遊牧。雍正七年（一七二九）始命名此地爲額濟納土爾扈特旗。

西方人對黑水城的最早記載見於《馬可波羅行記》，其文記曰：

從此甘州城首途，若騎行十六日，可抵一城，名曰「亦集乃」（Edzina）。城在北方沙漠邊界，屬唐古忒州。居民是偶像教徒。頗有駱駝牲畜，恃農業牧業爲主。蓋其人不爲商賈也。其地產鷹甚眾。行人亦在此預備四十日糧，蓋離此亦集乃城後，北行即入沙漠。行四十日冬季酷寒，路絕人煙，亦無草木。惟夏季始見有人。其中亦見野獸，緣有若干處有小松林也。⑦

十九世紀末至二十世紀初，在額濟納河附近居住的土爾扈特人中間流傳著黑水城藏有財寶和黑將軍守城的傳說。最早得知黑水城遺址的是俄國人波塔寧，他在一八八四—一八八五

①《後漢書·郡國志》。
②吳廣成《西夏書事》卷二。
③④陳炳應《西夏文物研究》，第八八—九〇頁。
⑤陳炳應《西夏文物研究》，第九〇—九一頁。
⑥《西夏書事》卷四十二：「寶慶二年、金正大三年、蒙古太祖二十一年、夏乾定三年（一二二六年）春二月，蒙古攻黑水城，破之。」
⑦《馬可波羅行記》，馮承鈞譯注，沙海昂譯注本，商務印書館一九三五。

年度旅行報告中寫道：「土爾扈特人說有一座古城叫額爾克・哈喇・布魯克，意指黑水極東部支流岸邊的黑城；他們說，那裡還可見到不大的城垣，即小圍牆，四周有許多沙埋的房屋遺跡。挖掘黃沙就能找到銀器，小城四周則爲流沙，附近無水①。」一九〇〇年，俄國人奧布魯切夫曾試圖找到這座沙埋小城，當地的蒙古人不僅沒有告訴他，而且將他引向了相反的方向。其時科茲洛夫就在蒙古，也曾派遣他的手下卡贊可夫前去尋找黑水城，也無功而返，原因都是一樣，當地蒙古人對廢墟情況秘而不宣。

一九〇八年三月，俄國人科茲洛夫率領的四川——蒙古探險隊「配以武器：步槍十二支，子彈一萬五千發，左輪手槍六支，子彈六百發」，用重禮、槍械和允納向清朝政府請封的條件，賄賂蒙古巴登扎薩克王爺和土爾扈特貝勒王爺，得到了他們的允許，並爲科茲洛夫提供了前往黑水城的嚮導，使科茲洛夫等人順利抵達黑水城遺址。從一九〇八年四月一日至十三日，科茲洛夫等人的「探察和發掘基本上未按考古學的要求進行」。科茲洛夫本人在日記中寫到：「（他和他的手下人）挖呀，刨呀，打碎呀，折斷呀，都幹了。」「對發掘品未作嚴格記錄」，雖然科茲洛夫也繪製了黑水城示意圖，但發掘物品並未嚴格標明位置②。發掘的物品包括西夏文書籍殘葉，「畫在麻布上的小佛像」和雕塑殘件，擦擦以及家用器皿、婦女飾物和佛事用品等等，共裝滿十箱，每箱十公斤。在土爾扈特王爺的協助下，通過蒙古郵驛經由庫侖寄往當時俄國首都聖彼得堡，請俄國地理學會儘快鑑定。聽取了俄國學者奧登堡、尹鳳閣等人的鑑定報告後，俄地理學會指示科茲洛夫放棄深入四川考察，立即返回黑水城，要不惜人力、物力和時間對黑水城遺址作進一步發掘。一九〇九年五月底至六月初，科茲洛夫又率隊返回黑水城，「在距離西城門和西北角的佛塔不遠處架起了我們的帳篷」。他們雇傭土爾扈特人爲他們挖土、送水、運糧。考察隊分爲兩組，一組考察街區遺址，一組在城

內挖掘，後一組全是俄羅斯人。據克恰諾夫判斷，科茲洛夫本人沒有參與具體挖掘工作。此次考察他們得到了漢、藏、阿拉伯文字殘卷、紙幣、祭祀品、器物，佛像等。

由於在城區挖掘所得不豐，科茲洛夫最後決定打開一座距離西城牆約四百米、位於幹河床右岸的大佛塔。這就是科茲洛夫所稱的「輝煌舍利塔」，也是俄藏衆多黑水城文物主要部分所出之地。此塔高約十米，包括「基座、中腰和半塌的錐頂。頂塌可能是由於年深日久，也可能是獵人探寶所致」。物品按照如下布局擺放：塔內底層大約十二平方米，是儲藏室，「它的四周『坐著』泥木佛像。佛像前面擺放書籍『以供誦讀』」。「塔內墊高的地板上，在平臺面的四周；平臺中央有一根立柱」。「塔底四周牆上掛著神像，塑像的尺碼則與真人一般大小」。這些塑像出土之際都有色彩。塔內中央地臺上疊放著數以百計的大大小小綢布封套的書籍、簿册和經卷、佛畫。整個佛塔下部擺放得較爲整齊有序，越往上部越顯得雜亂無章。似乎是一二二六年蒙古人攻入前夕，這些東西從城裡的廟宇等地運藏到塔中，如此大量的佛教文獻未必是原來就是作爲腹藏放在塔中的，但也可能原本堆放的就是如此。

從六月十二日至六月二十日，發掘這座「輝煌大塔」的工作進行了九天（圖版一—一—三）。科茲洛夫等人將塔中的文物並沒有按照原來排列的順序次序清理而是由上往下一次取下，出去上面的塵土。書籍用大帆布包運到營地，按開本的大小、外形或某種標誌「分類」，在相當程度上造成了混亂，以至於今日學者們也無法清理。科茲洛夫本人沒有參加發掘工

①波塔寧《中國的唐古忒——西藏邊境和中蒙古：波塔寧一八八四—一八八五年遊記》聖彼得堡一八九三年，第四六四頁。轉引自克恰諾夫《俄藏黑水城文獻》第一卷〈序言〉。

②克恰諾夫《俄藏黑水城文獻》第一卷〈序言〉。

作，也沒有留下詳細的發掘記錄①。

從塔中發掘的文書數量，據科茲洛夫的檔案記載，共裝了四十駝，計兩萬四千卷，「駱駝運出了一個保存完好的圖書館」。當一九二六年科茲洛夫在俄國的講演中提到：俄國學者尹鳳閣在發現其中的夏漢合璧字典《番漢合時掌中珠》時，曾興奮的指出這部字典「能幫助我們看懂七百卷書」，七百卷應是西夏文書籍的數量。同時提到有五三七幅畫。科茲洛夫考察隊還在佛塔內北牆前正位大佛像台座旁發現一副坐姿女人骨架，面朝南方，可判斷該塔原爲紀念她而建。當時的俄國人類學家沃爾克夫研究後認爲，這是一位四十歲以上的婦女，屬「西藏—阿利安—蒙古人種」，頭骨曾保存在俄國科學院民族研究所，在列寧格勒被圍的年代丟失，至今不知所在。俄國漢學家孟列夫根據此婦人遺骸出土的地點，推想此人是西夏仁宗李仁孝（一一三九—一一九三）的皇后羅氏。羅氏皇后在其子純佑執政（一一九四—一二〇五）時曾是皇太后。在一二〇五年蒙古人第一次攻入西夏領土時，純佑在其母不無參與的情況下被其堂兄安全（一二〇六—一二一一在位）篡奪政權。孟列夫認爲，「可以不必懷疑，她兒子被廢以後，新統治者在她不無參與的情況下登上了皇位，此後她便被摒斥於國事之外，她後來的命運不得而知，但有某些資料……使人設想，她當了比丘尼，被發配到黑水城，死後就埋葬在那座『輝煌的大塔』裡」。孟列夫進而認爲「著名的佛塔裡面的書籍都是她的私人藏品」②。當然，孟列夫的推測只是「一個浪漫的假設」。

科茲洛夫發掘的黑水城文物文書除能運走的部分外，未能運走的還有佛像及其它物品，約有五十件左右，由營地搬出埋藏在南城牆內一間屋子的壁龕中。一九二六年科茲洛夫再訪黑水城遺址時可能又運走了一部分。

一九〇九年秋天，黑水城出土文物運抵聖彼得堡，存放在俄地理學會。其後，全部書籍

和文獻移交俄國科學院亞洲博物館，即現在的俄羅斯科學院東方學研究所聖彼得堡分所前身；所獲畫像、雕塑藝術品和物質文化遺物，起初保存在俄國博物館民族學部，後來移交給國家艾爾米塔什博物館。

科茲洛夫的發現在西方世界引起巨大轟動和覬覦之心，諸位探險家都想從中分得一杯羹。一九一四年，匈牙利裔英國人斯坦因也率領探險隊在黑水城重新探察、挖掘、測繪地圖，將所繪漢文文書二三〇件，西夏文文書五十七件，元代紙幣一張等運回英國倫敦③。一九二三年秋，美國人華爾納接受哈佛大學福格藝術博物館的委託，歷經千辛萬苦來到黑水城，在廢墟中進行了十天挖掘，除了得到一些小的物品，其中包括幾件壁畫殘片外，其它一無所獲，於是轉道敦煌④。一九二六年，科茲洛夫率隊第三次來到黑水城，尋找一九〇九年未能運走的文物。

一九二七年瑞典人斯文赫定和北京大學教授徐炳昶爲首組成中瑞西北科學考察團。在此次考察中，中方團員黃文弼教授曾單獨赴黑水城考察，在黑水城採集到文書殘頁數百件⑤，

①同第五頁注③。
②孟列夫〈黑城出土漢文遺書敘錄〉，一九八四年，第七五頁。王克孝漢譯本，第四五、六五、六六頁。
③向達《斯坦因黑水獲古記略》，載《國立北平圖書館館刊》第四卷第三號，西夏文專號一九三二年。
④彼得·霍普科克著，楊漢章譯《絲綢之路上的外國魔鬼》，甘肅人民出版社一九八二年。
⑤黃文弼〈略述內蒙古、新疆第一次考古經過及發現〉、〈河西古地新證〉，刊《西北史地論叢》，上海人民出版社一九八一年。

現藏於中國社會科學院考古研究所①。

新中國成立以後，額濟納旗曾先後劃歸甘肅省和內蒙古自治區管轄，一九六二年和一九六三年，內蒙古文物工作隊曾兩次派人到黑水城進行考古調查。一九六三年秋季的調查中，有採集到少量文書，在清理黑水城附近的一座古廟中發掘出二十五身西夏時代的泥塑佛像，有的運回內蒙古自治區博物館收藏②。一九七二年至一九七九年，額濟納旗屬甘肅省建制，甘肅省文物考古部分組織的居延考古工作隊，曾幾次到黑水城遺址及其周圍進行勘察，曾在黑水城遺址採集到一批元代文書③。一九七六年，考古隊還在距黑水城約二十公里的老高蘇木遺址及其周圍地區採集到一些文書④。一九七八年，由北京大學、中國科學院、中國社會科學院組織的歷史、考古、地理學和沙漠專家侯仁之、馬雍等沿古絲綢之路考察，曾前往黑水城。一九八三年至一九八四年，內蒙古文物考古研究所和阿拉善盟文物工作站共同對黑水城遺址進行了兩次考古調查發掘，查清了西夏舊址和元代擴建的城垣、街區、建築，重點發掘面積一千一百多平方米，清理出房屋基址二百八十餘處，出土大量的文物文書，文書中有漢文、西夏文、回鶻蒙文、八思巴字、藏文、亦思替非字、古阿拉伯文等文種，計有三千餘件，今收藏在內蒙古考古研究所⑤。此後，國內外多家電視臺都拍攝了黑水城的記錄片。其中令人稱奇的是，一九九一年，中央電視臺「望長城」大型記錄片攝製組沿長城拍攝時，在距黑水城遺址二十公里處的綠城遺址發現了彩塑佛像和西夏文佛經。此外，烏蘭格日嘎查蘇木的西夏古塔和達賴庫布鎮東南十四公里處的五座塔等都有少量西夏文物出土。

作者二〇〇〇年八月前往黑水城進行了考察，其中有一個亟需澄清的問題：

科茲洛夫發現唐卡等大量文物的大塔現在何處，因爲科茲洛夫有關的藏傳風格的繪畫，除了在內城東北部找到的上師像之外，幾乎都是在這座大塔中發現的。據考古測量資料，黑

水城平面呈長方形，東西長四二一米，南北寬三七四米，東西兩側設錯對而開的城門，城門外拱爲正方形甕城，四角設置圓形角台，城垣外側長方形馬面十九個，城上建無垛口女牆，城外另築羊馬城。遺址東南區被認爲是生活區，西北區爲行政區；另一種說法認爲現存城垣爲元代擴建，西夏時期建造的黑城遺址在城內東北角（黑水城平面圖圖版一—一—五），但建在西北城牆之上的佛塔與城中心的三塔樣式相同，很難確定它們是不同時期的建築。科茲洛夫確鑿的提到，「輝煌的大塔」距西城牆約四百米，位於一乾涸河床的右岸。作者考察中在距離西城牆四〇〇—六〇〇米的區域，沒有找到任何大塔的遺跡，或許已經被肆虐的風沙抹去了痕跡。

筆者以爲這座離開城垣孤零零建在河邊的佛塔，與黑水城附近的五塔等西夏古塔有呼應關係。所以，雖然黑水城城內出現一些元代的遺物，我們似乎不能因爲那一幅頗感突兀、手中持有「天元通（寶）」的佛像將大塔所出文物判定爲元代的作品。

關於黑水城出土的藝術品，科茲洛夫提到黑水城的繪畫有五三七幅⑥，但沒有提到具體

①李逸友編著《內蒙古歷史名城》，內蒙古人民出版社一九九三年。
②內蒙古文物工作隊〈額濟納旗沙漠中古廟清理記〉，載《內蒙古文物考古》一九八一年創刊號。
③陳炳應〈黑城新出的一批元代文書〉，《考古與文物》一九八三年第一期。
④岳邦湖、陳炳應〈我國發現的西夏文字典「音同」殘篇的整理復原與考釋〉，中國民族古文字研究會編《中國民族古文字研究》，中國社會科學出版社一九八四年。
⑤李逸友編著《黑城出土文書》（漢文文書卷），科學出版社一九九一年。
⑥克恰諾夫《俄藏黑水城文獻》第一卷〈序言〉。

作品的名錄，估計這些繪畫包括很多雕版印畫殘頁。據科茲洛夫描述，最早是在一號遺址（科茲洛夫繪平面圖）發現了一幅畫在棉布上的小佛像，此後在A塔發現「阿彌陀佛像」和「漢地風格絲質繪畫」，一些「小的泥塑頭像」和「深藍色頭髮的鍍金佛頭」；在黑水城北側城牆往西第三座佛塔寺廟積沙下面找到了三尊彩塑佛像蓮花座和壁畫殘段。其餘文物皆出自我們前面提及的「著名的大塔」。艾爾米塔什博物館當時掌管黑水城出土文物的負責人薩莫宇克博士統計了該博物館的黑水城藏品，指出艾爾米塔什博物館總共有三五〇〇件文物。其中，繪於絲、廊、紙張和棉布及木版上的繪畫作品，包括壁畫殘片，大約爲二百件。這中間有一半以上的作品品相完好，筆者推斷大約是一一〇件，其餘爲殘片；另有二十餘件雕版印畫和紙上白描。此外尚有七十尊泥塑、木雕和金銅佛，一些絲織品、紙幣和硬幣。有三〇〇〇多件文物，艾爾米塔什博物館認爲是元代文物（一二八〇－一三六七），其中包括一些陶、瓷碎片，鐵和木製的日用器皿和生活家具。科茲洛夫所獲大部分的文書和版畫藏於東方研究所，大約有八〇〇〇件①。

艾爾米塔什博物館藏帶有西藏風格的唐卡的數量究竟是多少？據薩莫宇克博士的統計，完好的繪畫大約在一一〇件，假設西藏風格的作品占二分之一強，數量就是六十幅左右。筆者對一九九三年米蘭圖錄《絲路上消失的王國：十－十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》一書出現的藏傳風格作品加以統計，藏傳風格作品爲三十七幅，包括繪畫中出現的藏傳風格因素，則爲三十八幅。分別爲圖錄編號二「金剛座觸地印釋迦牟尼佛」；三、九、四十四和四十五「阿彌陀佛」；四、五和十一「釋迦牟尼佛說法圖」；六「釋迦牟尼佛與八大塔」；七和八「藥師佛」；十「大成就者」；十二「十一面八臂觀音」；十三「觀音」；十五、二十和二十一「佛頂尊勝」；十七「蓮花手觀音」；十八「文殊菩薩」；十九「綠度母」；二十二

「金剛亥母」；二十四「白傘蓋」；二十五「作明佛母」；二十六、二十七、二十八和二十九「上樂金剛壇城」；三十和三十二「大黑天」；三十一「不動明王」三十三、三十四、三十五和三十六「空行母」；五十五和五十六「多聞天王」；六十一「國師像」。史金波等編輯《西夏文物》收錄另一幅黑水城「金剛座觸地印釋迦牟尼佛」計爲三十九幅。

據萊因教授統計，黑水城唐卡中描繪金剛座觸地印釋迦牟尼佛有十一幅作品，藥師佛圖像有五幅，觀音圖像有八幅，金剛亥母圖像有八幅，上樂金剛壇城像有九幅②。米蘭圖錄金剛座觸地印釋迦牟尼佛有二幅；藥師佛有二幅；各種觀音像有三幅；金剛亥母像只有一幅；上樂金剛像四幅。如此，除了圖錄中的三十七幅，觸地印釋迦牟尼佛尚有九幅，藥師佛三幅，觀音像五幅，金剛亥母像七幅，上樂金剛像五幅，總共是三十二幅，加上圖錄中的三十七幅，藏傳風格唐卡數量應爲六十九幅。

除了唐卡之外，西夏時期刻印的西夏文、漢文佛經的卷首都有插圖，這些插圖中約有三分之一強爲波羅衛藏風格的版畫，數量甚多，而且很多作品有確鑿的刻板年代，爲研究西夏藏傳繪畫提供了極爲重要的圖像資料。這些作品大多收藏於東方研究所，隨著《俄藏黑水城

① Mikhail Piotrovsky, LOST EMPIRE OF THE SILK ROAD Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century) Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993. p.46.

② 筆者估計這是萊因教授至艾爾米塔什博物館看到作品後所作的精確統計。參看 Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion：The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, pp.334-335. 另據筆者二〇〇〇年六月二十四日在荷蘭萊頓大學第九屆國際藏學會時諮詢薩莫宇克博士，她說藏傳唐卡的總數是七十幅。

文獻》的陸續出版，這些精美的版畫作品會逐漸公諸於世。本文在論述黑水城唐卡時，對涉及到的黑水城經卷版畫，作爲斷代的依據一併論述。

除了黑水城以外，近十餘年來在西夏故地的寧夏銀川、甘肅武威等地也出土了數十幅西夏唐卡。一九八六年維修寧夏銀川拜寺口西塔時獲得數件品相較好的西夏唐卡，其中有帶有原始裝裱的「上師像」和繪製精細的「二臂上樂金剛像」；另有一件木雕設色的上樂金剛雙身像。一九八七年寧夏青銅峽一〇八塔塔區河灘二號塔出土兼具藏漢風格的絹質「釋迦牟尼說法圖」和「千佛圖」；值得一提的是，一〇八塔中的〇〇一、〇一七、〇八五號塔出土數件雕刻精美的藏傳風格的磚雕佛像。一九九〇年維修寧夏賀蘭縣宏佛塔天宮（圖版一－一－四）時發現了十四幅絹質卷軸畫，其中完全藏傳風格的作品是「上樂金剛雙身像」、「釋迦牟尼佛與八塔」和「千佛圖」，以漢地風格描繪藏傳圖像的「寶藏神」①。一九八七年發現的甘肅武威新華鄉纏山村亥母洞出土兩幅毀損嚴重的唐卡，「上樂金剛雙身像」和「十一面觀音像」；另有一件描繪五方佛的頭冠殘件②。

第二節　黑水城唐卡研究的回顧

從科茲洛夫一九〇九年攫取黑水城文物至今將近一個世紀。這些稱傲於世的西夏文物奠定了俄蘇西夏學的堅實基礎，開創了以聶歷山爲代表的西夏學派。在八十年代以前，對黑水城唐卡的介紹和研究，主要是由俄蘇學者進行的。然而，與黑水城出土的西夏文和漢文文書的研究相比，對包括西夏唐卡在內的黑水城藝術品的研究即便是在俄蘇時代也爲數甚少，對唐卡和其它藏傳風格的藝術品的研究，自俄國學者奧登堡以後便無人問津，直到七十年代末

歐美開始關注西藏藝術品以後，艾爾米塔什博物館的一些著名藏品才開始出現在西方出版的西藏繪畫圖錄中。此時歐美學者也開始關注西夏所見的唐卡作品，並將這些作品作爲藏傳佛教繪畫風格斷代的依據加以引用。

事實上，對黑水城唐卡的研究，和黑水城出土的唐卡本身一樣具有重要的意義：正是對這些作品的研究揭開了藏傳佛教圖像學和西藏藝術研究的序幕；勾勒黑水城唐卡的研究歷史在某種意義上就是追溯藏傳佛教圖像學研究的印跡。下面，我們首先介紹俄蘇時期對黑水城唐卡的研究，然後分析近十餘年歐美發表的有關黑水城（包括其它西夏藏傳繪畫在內）的論著，最後對國內學者發表的有關黑水城繪畫的文章和論著作一番梳理。

一、國外研究

㈠俄國和蘇聯

對科茲洛夫黑水城唐卡最初的研究是由俄國學者奧登堡完成的。奧登堡（一八六三——一九三四）是一位著名的梵藏學家，一八八五年畢業於聖彼德堡大學，一八九五年以《佛教的傳說》獲碩士學位。一九〇三年主持籌備成立「俄國研究中亞和東亞委員會」，其宗旨實際上是爲沙皇侵略中國西北的需要，並掠奪因爲特殊氣候保留下來的文化遺產。這段時期俄國

①這裡提到的所有作品的圖版都見於寧夏回族自治區文管會編《西夏佛塔》一書，文中論述具體作品時將分別詳細描述。

②圖版參看李永良主編《河隴文化——連接中國與世界的走廊》，商務印書館（香港）一九九八年。

前往世界各地的探險隊都是由這個委員會派出的。從一九一六至一九三四年領導列寧格勒亞洲博物館和東方學研究所的西藏學研究。一九〇九年至一九一〇年，在科茲洛夫一九〇八年獲得黑水城藏品之後，奧登堡作爲領隊組織大規模的考察隊前往喀什、吐魯番和庫車地區，獲得大量考古文物，發表了相關的考古報告。一九一四年至一九一五年，奧登堡率隊前往敦煌考察石窟，實際上是繼伯希和之後在敦煌攫取文物。在所獲敦煌文物的基礎上，撰寫了大部頭的著作《敦煌石窟概述》，但因爲有伯希和《敦煌石窟》出版而未發表①。

奧登堡對藏傳風格圖像學的貢獻是對章嘉乳必多吉（一七一七—一七八六）所藏《三百佛像集》所作的研究，一九〇三年出版《三百佛像集》。此書圖像取自施林藏件，乃施氏請布里亞特一蒙古人畫家從章嘉乳必多吉藏文刻本中摹繪。書後附有一份詳盡的佛像索引，其中將當時歐洲各博物館所藏佛像編目其中。奧登堡對《三百圖像集》的研究是現代學者藏傳佛教圖像學研究之始。正是在此圖像研究的基礎之上，奧登堡對黑水城出土的藏傳風格的繪畫，主要是唐卡進行了初步的研究，他所作的工作主要是鑑別這些唐卡圖像的身分，這些研究成果主要見於兩部著作：第一部是與伊萬諾娃和考特維奇合作的《科茲洛夫黑水城所獲文物》（A. Ivanov, S. F. Oldenburg and V. Kotvich, Iz nakhodok P. K. Kozlova v gprode Khara Khoto [some of P. K. Kozlov's Finds from the town of Khara Khoto] St. Perterburg : n. p., 1909），奧登堡其中簡要歸納了其中的藏傳文物。第二部著作是一九一四年出版的《黑水城佛教造像學資料：藏傳風格圖像學》（S. F. Oldenburg, Materialy po buddiyskoy ikonografii Khara Khoto : Obraza tibetskogo pis'ma [Materials on the Buddhist Iconography of Khara Khoto : Icons in the Tibetan Style] ）。此文發表於一九一四年聖彼德堡出版的《俄國民族學資料》第二卷，第七九—一五七頁，全文共七十八頁，其中附有六張表，但只有二十五幅插

圖。奧登堡在這部著作是研究黑水城唐卡的第一部論著，同時也是研究藏傳佛教造像學的第一部著作。遺憾的是，這部著作用俄文寫成，目前還沒有中文譯本，原版圖書極難尋覓②。筆者只能根據俄國學者論著中引述的點滴資料判斷，奧氏著作的主要功績在於作者將藏傳作品從整個黑水城繪畫中清晰的區分開來；其後依照佛教圖像學，特別是藏傳佛教圖像學對這些圖像進行了身分辨識並簡略的分析了其風格流派。現在俄國學者所依黑水城唐卡圖像神靈身分的鑑定，大多遵從奧登堡的解說，米蘭圖錄中三十七幅藏傳風格唐卡中的三十二幅奧登堡都作了著錄。由於時代的局限，奧登堡對唐卡的解釋，尤其對其風格的分析都存在一些問題。例如，作者認爲只有「阿彌陀經變」一幅作品是將藏漢風格結合描繪，並對兩種風格的融合困惑不解。事實上，黑水城佛經版畫中這種傳統由來已久③。當時奧登堡對唐卡的斷代也甚爲苦惱：

現在碰到的最爲棘手的問題是對這些圖像進行斷代。假如科茲洛夫的藏品中全部是藏傳圖像，則不可能提出精確斷代的設想，因爲我們對藏傳圖像學知之甚少。我們可以假設所有繪畫的年代是十五世紀以前，因爲這些作品完全沒有提到格魯派和宗喀巴。然而，如此的建議缺乏說服力，這些圖像中畢竟也沒有提及蓮花生大師，顯然，這些作品也是在其之後繪製的。藏傳圖像中與

---

①參看中國社會科學院文獻情報中心編《俄蘇中國學手冊》上冊，第一二一—一二三頁，中國社會科學出版社一九八六年。

②筆者在哈佛大學圖書館沒有找到這本書，中國社會科學院民族所圖書館也沒有找到。鄧如萍教授（Ruth W. Dunnell）說她只在聖彼德堡圖書館看到此書。

③奧登堡《黑水城佛教造像學資料：藏傳風格圖像學》，第七七頁。

吐魯番壁畫相似的部分也沒有提供任何確鑿的證據。幸運的是，科茲洛夫藏品中不僅有藏傳作品，而且有漢地風格的作品，後者是明顯的宋代後期的作品，或許是元初的作品，它們最可能斷代在十二世紀到十三世紀，甚至更早一些，但是決不會晚至十四世紀。①

科茲洛夫雖然發現了黑水城遺址，但在黑水城唐卡研究方面，除了對佛像空泛的描述之外並無絲毫建樹。研究者在考察這批文物發掘時具體情景，文物出土的具體地點，藉以對作品的年代進行分析時，科茲洛夫記載發掘過程的日記等材料或許可以作爲參考。這部書是一九二三年莫斯科和聖彼德堡出版的《蒙古、安多和黑水死城：一九〇七—一九〇九科茲洛夫率隊之俄國地理學會對亞洲山地的考察》（P. K. Kozlov, Monglia I myortvy gorod Khara-Khoto : Ekspeditsiya Russkogo Geograficheskogo obshchestva v nagornoy Azii P. K. Kozlova, pochotnogo chlena Russkogo Geograficheskogo obshchestva 1907-1909gg [Mongolia and Amdo and the Dean Town of khara-Khoto : The Russian Geographical Society's Expedition to the Mountains of Asia, led by P. K. Kozlov, Honorary Member of the Russian Geographical Society], Moscow and St. Perterburg : n. p., 1923 ）。該書分爲三個部分，與黑水城相關的是第一部分「一九〇八年黑水城的發現」。一九四八年此書再版時增加了附錄「一九二六年對黑水城最後的訪問」②。此書有一九六七年東京白水社出版西義之日文譯本《蒙古與青海》；陳炳應將書中有關黑水城遺址的內容譯爲中文，作爲作者《西夏文物研究》一書的附錄發表。書中詳細記述了在黑水城發現一幅畫在麻布上的袖珍繪畫。因爲這幅作品不是出自科茲洛夫所謂「輝煌的大塔」，因而具有特殊的斷代意義，科茲洛夫寫道：

我永遠不會忘記有一次我那欣喜若狂的心情，那是當我用鍬在一號遺址（城內中北部）上稍微敲刮了幾下之後，發現一幅畫在面積爲〇・〇八一×〇・〇六七米的佛像的時候。「……這幅

畫描繪了一位僧人，看來是一位印度上師，因爲從年代上不可能是西藏僧人，西藏上師只能是米拉日巴，或者是他的師父瑪爾巴那個時候的上師。自然，也許我們碰到的是當地的上師。儘管佛像磨損的非常厲害，但是畫的輪廓大體上是清楚的。別列佐夫斯基用描圖紙很精確的描摹出來。儘管原畫無疑有點變色，但也完全可以確切無誤的辨明他的整個色調。」「這幅上師像最引人注目的是，他的許多細微之處酷似孟加拉的佛教小畫像，這種孟加拉優美動人的佛像已經是十一—十二世紀的創造了」③。

以上記載標明科茲洛夫已經意識到黑水城藏傳繪畫與東印度波羅風格的聯繫。

科茲洛夫書中提到有一幅畫在麻布上保存完好、色彩豔麗的「阿彌陀經變」不是在「輝煌的大塔」發現的，而是在城內西南的A塔。這幅作品不可能是指帶有藏傳風格的阿彌陀佛，因爲科茲洛夫說「黑水城的藏傳風格圖像都出自『輝煌的大塔』」，因而這些作品有相同的結論。毫無疑問，當我們閱讀西夏文文獻，而且深入的研究藏傳圖像時，我們能夠希望得到一個更爲精確的年代」④。

① Mikhail Piotrovsky, LOST EMPIRE OF THE SILK ROAD Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century) Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993. p.81-82.

② 房建昌編《西藏學研究的俄國和蘇聯》，第一五二頁，中國社會科學院邊疆史地研究中心鉛印本一九八七年四月。

③ 陳炳應《西夏文物研究》，第四八七頁。

④ 奥登堡《黑水城佛教造像學資料：藏傳風格圖像學》，第七七頁。科茲洛夫此處說法不包括他最早發現的「僧人像」。薩莫宇克認為科茲洛夫的這種說法不精確，並列舉僧人像作為例證，筆者通過比較唐卡作品，發現科茲洛夫的說法或許可信，雖然他的筆記多不足為憑。

自奧登堡以後的俄蘇學者沒有發表有關黑水城藏傳風格唐卡在專論，只是在一些專題研究中或許利用了黑水城唐卡的材料，這些論著有：一九四〇年發表於《艾爾米塔什博物館東方藝術和文化部學刊》第四期的蘇伯爾〈黑水城造像中的樂器〉（S. M. Zuber, Muzyka-l'nye instrumenty v ikonografii Khara Khoto [Musical Instruments in the Iconography of Khara Khoto] Gosudarstvenny Ermitazh : Trudy otdela Istorii kul'tury i iskusstva Vostoka III, Leningrad : n. p.,1940）；卡切托娃一九四七年刊於《艾爾米塔什博物館東方部學刊》第四期的〈黑水城藝術中的天界神靈〉（S. M. Kochetova, Bozhestva svetil v zhivopisi Khara Khoto [Deities of the Heavenly Bodies in the art of Khara Khoto], Truly otdela Vostoka Gosudarstvenny Ermitazh, IV, Leningrad : n. p.,1947）；克里奇托娃一九六九年發表於《艾爾米塔什珍藏》三十六卷的〈一位不知名的藝術家所繪人像〉（M. N. Krechetova, Nyeizvestny khudozhnik : Muzhskoy portret : Khara Khoto, XI-XII vv [An Unknown Artist : Portrait of a Man : Khara Khoto, 11th-12th Centuries.] Sokrovishcha Ermitazha 36, Leningrad : n. p.,1969）；卡切托娃一九六九年刊發於《艾爾米塔什博物館東方部學刊》的〈黑水城的宋代緙絲〉（Sunskie kesy iz Khara Khoto [Song kesi tapestries from Khara Khoto]）①；馬克西莫娃一九七〇年在《艾爾米塔什博物館》三十一卷發表的〈黑水城十二—十三世紀紙畫的修復〉（N. I. Maksimova, Restavratsiya zhivopisi na bumage XII-XIII vv. iz Khara Khoto [The Restoration of Paintings on Papers of the 12th-13th century from Khara Khoto] Soobshcheniya Gosudarstvennogo Eemitazha XXXI, Leningrad : n. p., 1970.）等等。

進入二十世紀八十年代，隨著艾爾米塔什博物館一些藏傳唐卡的逐步公諸於世，該館一些分管黑水城繪畫的研究人員開始撰文系統介紹館藏黑水城藏傳風格繪畫。具有代表性的論

文是列昂諾夫在一九八四年德國慕尼黑舉行的第三屆國際藏學會議上提交的論文《艾爾米塔什博物館的西藏藝術品》（G. Leonov, Tibetan Art in the Hermitage）。作者在論文中透露該博物館的繪畫大約有三〇〇件，並意識到了「黑水城藏傳藝術品對早期西藏密教藝術的研究具有無與倫比的重要性」，並「可以作爲十一—十二世紀最流行的金剛乘儀軌的索引」。認爲這些唐卡的創作年代是在十一世紀上半葉西夏立國至一二二六年黑水城陷於蒙古人之手這一段時期內，斷代的根據是黑水城出土的文獻序跋題記。作者也指出了黑水城唐卡描繪的一些圖像在已知的造像學文獻中沒有記載，繪畫的風格和起源也是一個難題。

蘇聯解體以後研究黑水城唐卡最爲著名的俄羅斯學者是艾爾米塔什博物館東方部的薩莫宇克，近十年來，她發表了一系列有關黑水城唐卡的論文，歐美出版的藏傳繪畫圖錄，其中收錄黑水城唐卡的部分，圖版説明大都出自薩莫宇克之手。在一九八九年，薩莫宇克就爲在日本東京舉辦的「西夏王國藝術展」圖錄撰寫了「科茲洛夫探險與黑水城藝術」的專論（K. F. Samosyuk, Kozurofu tankentai to Hara Hoto-no bumbubsa [Kozlov's Expedition and the Art of Khara Khoto] exhibititon catalogue, Tokyo : n. p.,1989）。其後，一九九一年萊因等編《智慧與慈悲》、一九九三年義大利米蘭出版的黑水城繪畫圖錄中大部分圖版説明和藏傳風格繪畫的專論都是薩莫宇克所撰。其中最具有代表性的論文是刊發於比奧特羅夫斯基編《絲路上消失的王國：黑水城十一—十三世紀的佛教藝術》（Mikhail Piotrovsky, LOST EMPIRE OF

①此文英文本見於日本京都一九六九年出版的展覽圖錄《艾爾米塔什博物館收藏粟特、波斯和中亞的藝術品》（Scythian, Persian and Central Asian Art from the Hermitage Collection, exhibition catalogue, Tokyo and Kyoto : n. p., 1969）。

THE SILK ROAD Buddhist Art from Khara Khoto（X-XIIIth century）Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993）圖錄中的論文「西夏王國的藝術：歷史與風格的闡釋」（The Art of the Tangut Empire：A Historical and Stylistic Interpretation）。作者在這篇長文中，首先敘述了西夏所處的歷史文化背景和西夏文化的特徵、介紹了西夏的佛教及其與西域佛教的關係，特別是西夏與吐蕃佛教的聯繫。其中史實大都來自王忠《論西夏的興起》、海瑟《早期漢藏藝術》以及萊因教授爲《智慧與慈悲》圖錄撰寫的專文。作者在分析唐卡時，關注到如下特點：

1. 具有特徵的繪畫技法和母題，如岩山圖案，構圖、冷暖色調的使用。

2. 唐卡繪畫與波羅衛藏繪畫之間的聯繫與區別，其中具有的中亞風格，這些中亞因素沒有改變它作爲藏傳唐卡的視覺特徵。例如呈正面像的蓮花手菩薩。

3. 注意到黑水城唐卡漢藏風格的融合，例如阿彌陀經變。

4. 唐卡的年代。關於藏傳唐卡的年代，薩莫宇克仍然採用了她在撰寫《上樂金剛與金剛亥母壇城》和《金剛亥母》唐卡圖版時的觀點，認爲噶瑪噶舉一世都松慶巴的弟子藏巴敦庫瓦一一五九年抵達西夏的時間作爲這批唐卡斷代的開始，以漢地風格絲質卷軸畫「著冠佛」（一三七八——一三八七）作爲唐卡斷代的下限。即十二世紀中葉至十四世紀末。不知爲什麼，作者沒有利用黑水城豐富的波羅衛藏風格的佛經卷首版畫作爲斷代的參考。

除以上論著外，薩莫宇克還撰寫了《來自吐魯番的西藏風格繪畫》(Tibetan-Style Painting from Turfan），公布了奧登堡本世紀初在吐魯番勝金口揭取的部分壁畫，作者認爲這些作品是與西夏黑水城唐卡年代相近的作品①。

㈡歐　美

歐美印藏藝術史家涉及黑水城唐卡的論述最早見於約翰・亨廷頓的博士論文《西藏繪畫的風格和風格淵源》（Huntington, John Cooper, The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting, University of California, Los Angeles, Ph. D. Dissertation, 1968, Fine Arts 這篇論文沒有公開出版）和巴勒著《西藏藝術》（Pal P I with an essay by E. Olson J. The Art of Tibet. Asian House Gallery 1969）。兩人都認爲黑水城的唐卡和圖齊《西藏畫卷》中的E組圖版的風格有明顯的關係②。巴勒進一步將黑水城唐卡和敦煌莫高窟第四六五窟壁畫和後藏康瑪的艾旺寺的壁畫風格聯繫起來。

對黑水城唐卡較深入分析的論著是海瑟所著《早期漢藏藝術》（Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975）③。作者在論述西夏刊藏傳版畫時對黑水城唐卡進行了較爲詳盡的論述。首先比較了西夏刊經首版畫與十—十一世紀的東印度青銅像之間造型特徵的相似，認爲藏傳繪畫已經將印度風格融爲自己的傳統，並以敏銳的眼光注意到藥師佛下方戴黑帽的僧人像：

黑水城藏傳風格的繪畫和木刻反映出波羅王朝的風格。西夏除了同中亞，特別是同相互之間

① Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART: Towards a definition of style, London 1997, pp.80-85.

② Tucci, Giuseppe, Tibetan Painted Scrolls, 3 vols. Rome, 1949, pl. E.

③ 此書有熊文彬漢譯本，中國藏學出版社一九九四年版。

有著密切的族源和文化紐帶的西夏之間因政治和地理因素有著直接的聯繫以外，在我們前面描述的僧人形象中可以找到西藏影響最重要的特徵。這些僧人頭上戴的黑帽在形制上與噶瑪噶舉的兩個支系僧人所戴的黑帽並沒有差別。噶瑪噶舉派的黑帽系創建於十二世紀，一直世襲至今。眾所周知，黑帽系第二世活佛噶瑪拔希於一二五五—一二五六年在蒙古與西夏邊界建立了一座寺院。但這座寺院的建立與黑水城相比，則要晚得多。在早些時候，黑水城也居住過一些藏人。據說，黑水城駐軍裡儘管也有一支強大的藏軍，這座城鎮在一二二六年成吉思汗的血腥屠殺中被佔領。據巴臥祖拉陳瓦所記，噶舉派的另一個支系止貢派的六位僧人在藏巴敦庫瓦的率領下，一二二二年還居住在西夏。藏巴董瓊瓦是相仁波且（一一二三—一一九三）的弟子。他曾身居蒙古，是蒙古人見到的第一批藏人。當成吉思汗聽到他的防雹法術，他們由於森辛（zin-shing）和艾卡文（'er-ka-'un）的嫉妒離開蒙古前往西夏。在西夏藏巴敦庫瓦等人從事譯經工作，當成吉思汗到西夏時，藏巴敦庫瓦和擔任了這位大汗的翻譯。止貢派僧人所戴的帽子究竟是什麼樣式不得而知。但是它作爲噶舉派的一個支系，所戴帽子的風格可能同噶瑪巴紅帽系和黑帽系所戴帽子的樣式有相似之處是很有可能的。畫面中的人物可能是一位止貢派僧人。①

最早關注黑水城唐卡的巴勒一九八四年出版的著作《西藏繪畫》（Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984）——西方西藏藝術史界第一部系統研究西藏繪畫的著作——進一步討論了這些唐卡。作者在該書第三章「十二世紀至十四世紀的噶當派風格」中，將黑水城唐卡的風格歸入所謂的噶當派。這一觀點在作者一九九〇年出版的《西藏藝術：洛杉磯郡立博物館藝術品圖錄》（Pal, Pratapaditya, Art of Tibet-A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, 1990）發揮到了極致，代表當時研究西藏藝術的主要觀點。

巴勒認爲，東印度波羅藝術強烈影響了西藏繪畫，他寫到：

> 根據西藏的藝術傳統，波羅藝術流派強烈的影響了西藏藝術。遺憾的是，有關吐蕃境內來自東印度的藝術家的材料非常之少，但在十一世紀至十二世紀隨同阿底峽和其它印度高僧入藏的藝術家見於文獻著錄。除了有插圖經卷的遺存外，充滿活力的波羅風格繪畫存在的證據只是在漢文的史籍中的零星記載。這份漢文文獻講道在那爛陀形成了一種用色的方法，那爛陀是當時的佛教藝術中心之一。無論如何，在十一世紀西藏形成了一種可以確認的風格，或許應當稱作「波羅西藏風格」。十一世紀至十四世紀主要與噶當派寺院相關聯的波羅西藏風格可以將之界定爲兩種傳播路線或者稱之爲兩個版本：一種波羅西藏風格發展形成於衛藏，另一種波羅風格形成於西部藏區。這些波羅風格的遺跡在早期噶當派的寺院壁畫中可以看到，如阿底峽圓寂的聶唐寺、扎唐寺、聶薩寺，艾旺寺，尤以艾旺寺的壁畫最爲重要。波羅西藏風格明顯的色彩特點有漢人記錄了下來，其苗條誇張扭曲的身形，特殊的珠寶裝飾，尖頂的頭冠，臂上的三角裝飾，線條形體的強調，都是在衛藏的噶當派寺院中形成的，在藏人與西夏關係密切的年代，這種風格傳入了黑水城，此後，來自衛藏的藝術家在敦煌一帶的石窟中也以波羅西藏風格作畫（指四六五窟）。②

巴勒劃分噶當派風格的積極意義在於，他沒有像圖齊教授那樣將自己率先提出的「噶當派風格」認定爲「尼泊爾風格」，而是「直接源自東印度的波羅風格而且尼泊爾人對此知道的很少」的風格。這種定位對黑水城的藏傳繪畫來說是恰當的，筆者認爲對莫高窟第四六五

① Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975, pp41-42. 漢譯本第八〇—八一頁。

② Pal, Pratapaditya, Art of Tibet-A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, 1990, pp.114-116.

窟壁畫的定位也是適用的。現在的問題是以流派名稱作爲藝術風格的名稱會碰到一些難以解決的矛盾：黑水城唐卡與巴勒列舉的一些「噶當派風格」的作品之間風格的相似無庸置疑，但是，確鑿的證據表明黑水城唐卡是在西夏當地完成的，那麼，我們如何勾勒西夏佛教與早期噶當派之間的聯繫？西夏唐卡是噶當派僧人所繪還是他們的西夏弟子的作品？我們能否排除西夏唐卡中的一些作品是否爲前往西夏的印度或克什米爾僧人繪製的可能性等等。所以，筆者理解巴勒所謂的「噶當派風格」實際上是指一種流行於衛藏的地方化的東印度波羅風格。這種風格在阿底峽尊者入藏以前就已經存在，並不局限於噶當派。

一九九一年出版的有萊因和瑟曼編輯的西藏藝術展圖錄《智慧與慈悲》（Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion : The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991），這本圖錄收錄了八幅印刷精美的黑水城唐卡圖版，激起西方讀者對黑水城繪畫的熱情。書前有萊因撰寫的長文「藏傳佛教藝術的風格類型，歷史編年和美學特徵」（Tibetan Buddhist Art : Aesthetics, Chronology, and Styles），其中歸納以往論著的觀點對黑水城唐卡的論述廣被一些論著徵引，但作者將黑水城唐卡與印度雕塑風格的比較，甚至用黑水城出現的風格反證衛藏的風格，似乎缺乏方法論的可行性。例如，萊因認爲黑水城金剛座觸地印釋迦牟尼佛的造像風格與十二世紀至十三世紀中葉東印度奧利薩（Orissa）的雕塑作品風格有明顯的聯繫，並與南印度卡爾那達卡（Karnataka）、白魯爾（Belur）和哈萊比德（Halebid）地方海薩拉王朝（Hoysala）時期的寺廟所製雕塑風格相似。因爲大部分黑水城藏傳繪畫似乎都與衛藏的風格相關，這預示著衛藏藝術中也存在著奧利薩和海薩拉的風格。然而，我們在黑水城唐卡中卻很難找到衛藏以外的風格淵源，如尼泊爾風格或者東部藏區的風格（第四九—五〇頁）。作者在分析「藥師佛唐卡」戴黑帽的僧人時，將藏文

文獻（《賢者喜宴》）記載的空行母授予都松慶巴黑帽作爲黑帽的來源，認爲這幅唐卡對早期藏傳繪畫具有重要的斷代意義（第五〇頁）。

人們關注較少的一部研究黑水城繪畫的著作是印度學者那斯的著作《佛教圖像與敘事文》（Nath, Amarendra, Buddhist Images and Narratives, New Delhi, 1986）。在這部作品中作者分析了現藏印度新德里國家博物館，由斯坦因黑水城所獲的一些佛、菩薩、女神的雕塑，其中也論述了幾幅藏傳佛教的雕版印畫。作者將黑水城圖像與印度佛教圖像的比較研究對探索黑水城作品的源流大有幫助。

近年關注寧夏等西夏故地新出土藏傳唐卡的歐美學者是美國紐約州斯基蒂莫學院（Skidmore College）的羅勃・林瑞賓博士①。作者一九九五年第四十三期《華裔學志》發表的文章〈近期發現的西夏佛教藝術品一瞥〉（Linrothe, Rob, Peripheral vision : On Recent Finds of Tangut Buddhist Art, Monumenta Serica, Journal of Oriental Studies, vol.XLIII, 1995, pp.235-262）。作者將西夏繪畫中的西藏風格擴展稱爲「喜瑪拉雅風格」，並重點分析西夏藝術中的多元的文化傳統，作者在介紹這些繪畫時寫到：

> 這些發現包括以喜瑪拉雅風格和漢地中原風格繪於棉布之上十二世紀的繪畫。它們被發現在兩個地方，大夏都城附近的拜寺口和賀蘭縣宏佛塔。雖然兩個地方都幾乎沒有看到漢文題記，但一些作品留有西夏文印戳和榜題，而且它們確實都是西夏藝術家自己的創作。這些一起發現的兩

①作者一九九九年出版了研究印藏佛教密教忿怒相神靈的大著《冷酷的慈悲：早期印藏密教藝術中的忿怒相神靈》（Linrothe, Rob, Ruthless Compassion : Wrathful Deities in Early Indo-ibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999），勾勒出此類神靈從印度教，印度佛教到藏傳佛教神靈的演變歷程。

種風格的佛教繪畫反映出西夏統治者的雙重傾向，他們在政治、經濟、軍事和文化方面受到「正統的」漢地中原王朝和漢化的東方周邊諸國如（宋、遼、金）的影響；同時從南方、西方和北方受到西藏和內亞的影響。這些作品共同向漢地和西藏藝術地理的和基於文化結構的限制說法提出了挑戰。這種傳統模式的類型，以兩者邊緣的西夏藝術永恒的確定了漢地與西藏藝術在它們各地施與影響領域裡的中心位置。這些繪畫還提出了這樣的相關問題：以我們藝術史家的敘述角度如何確定西夏藝術的位置。最後，這些繪畫的兩種特質使我們不得不接受如此的解釋：西夏施主平衡兩個顯然不同的，甚至是互相衝突的圖像藝術風格和佛教體系的能力異常高超。我對「異序」（heterotopic）實踐的結論也爲明確的析離一種經常被作爲原始變體的文化中的西夏特徵作出了努力。

林瑞賓的論文重點分析了西夏繪畫中「喜瑪拉雅風格」和漢地風格的作品，並在文章最後一節提出了一種分析西夏佛教及其藝術的理論，即所謂「異序理論」。作者用這種理論來分析新出土繪畫中結合漢藏兩種風格的作品，認爲繪畫作品中兩種風格的結合也是西夏漢地佛教流和藏密的結合。

作者一九九六年在《東方藝術》發表〈從新德里到新英格蘭：古代西夏藝術藏品〉（Linrothe, Rob, New Delhi and New England：Old Collections of Tangut Art, Orientations, June 1996, PP.32-41）一文，重點介紹現藏新德里國家博物館和美國哈佛大學薩克勒美術館的西夏藝術藏品。印度藏品主要是斯坦因收集的經卷殘片；哈佛大學藏品是一些泥塑殘件和壁畫斷片。除此之外，林瑞賓另撰有《畫面邊緣的大成就者：來自阿里和西夏十二──十四世紀的圖像》（Linrothe, Rob, Siddhas on the Margins：Twelfth-to-Fourteenth-Century Images from Western Tibet and the Tangut Daxia, A paper given at the Arthur M. Sacler symposium "Saints,

Sufis, and Siddhas : Holy Men and Women in South Asian Art, "on April 29, 1995. Washington D. C. 1995）和《佛頂尊勝與榆林窟第三窟的西夏佛塔崇拜》（Ushinishavijaya and the Tangut Cult of the Stupa at Yu-lin Cave 3, National Palace Museum Bulletin 31：4-5：1-24, plates.）。

現在俄亥俄肯雍學院歷史系（Kenyon College）的鄧如萍教授是西方唯一的西夏學者，近期撰寫的論文《西夏佛教中的肖像畫和施主》（Portraiture and Patronage in Tangut Buddhism 12th-13th Century）①討論了薩莫宇克《絲路上消失的王國》論文中公布的「西夏王像」卷軸、西夏王室的施主、帝師以及「藥師佛」唐卡中著黑帽的噶瑪巴上師，作者確認這些唐卡都是西夏當地製作而不是由藏人喇嘛在西藏繪製的，「藥師佛」唐卡中的喇嘛有可能是噶瑪拔希。

二、國內研究

雖然如羅氏兄弟，黃文弼和向達對科茲洛夫及斯坦因等人在黑水城所獲文物很早進行了分析和介紹，但國內學者確切知道黑水城藏品中大量的藏傳風格繪畫還是晚近的事。吳天墀教授《西夏史稿》在論及西夏文化時，在其第四章第四節注釋十五提到奧登堡整理的黑水城佛像資料及其著作②。最早將黑水城唐卡介紹到國內的是我國西夏學家史金波和白濱，赴列

①這篇論文是作者交給筆者的清樣，還沒有正式發表。

②《西夏史稿》，第二四四頁。

寧格勒東方研究所考察黑水城文書時攝得圖版，發表於一九八八年文物出版社出版的《西夏文物》圖册，計有黑水城藏傳繪畫「金剛亥母」、「十一面觀音」、「緙絲綠度母」、兩幅「佛頂尊勝」木版畫和「金剛座觸地印釋迦牟尼佛」共六幅彩圖和黑白圖版。然而，書前劉玉權撰寫的專論《略論西夏壁畫藝術》卻絲毫沒有提及這些黑水城作品，作品的圖版說明也沒有確認主尊的身分。同是在一九八八年出版，史金波的《西夏佛教史略》，在第八章〈西夏的佛教藝術〉第一部分介紹西夏繪畫時，用較多的篇幅分析了黑水城的繪畫：

在西夏佛教繪畫中，令人注目的是黑水城遺址所出一大批繪畫，其中不少是卷軸畫。它們在本世紀初被科兹洛夫掘走，現在保存在蘇聯列寧格勒艾爾米塔什博物館。這批繪畫計有三百多幅。筆者在訪問蘇聯時，參觀了博物館展廳中的數十幅繪畫，還欣賞了保存在庫房中的部分繪畫。這些畫分別畫在絹、帛或紙上，絕大部分爲佛教内容，一般保存良好。這些幸存於世的藝術珍品，經過六、七個世紀以後，仍然色彩斑斕，有著極大的藝術魅力，使人歎爲觀止。這批精美的繪畫，有著多種藝術風格，反映出中原地區和藏族地區宗教和繪畫的巨大影響，也反映出西夏在吸收各民族繪畫藝術成就的同時，逐漸形成了西夏佛教繪畫的特點。①

作者還描述了藏傳風格的「十一面觀音圖」、「上了金剛像」、「金剛亥母」、「釋迦牟尼佛與八大佛塔」和「佛頂尊勝」壇城圖。此後，論述西夏繪畫的文章多提及黑水城的藏傳繪畫，如劉玉權撰〈民族藝術的奇葩：論敦煌西夏、元時期的壁畫〉②；張雲〈論吐蕃文化對西夏的影響〉③等文，有零星筆墨涉及黑水城唐卡。筆者一九九七年發表的論文〈黑水城所見唐卡之脅侍菩薩圖像源流考〉是國內發表的第一篇專門研究黑水城唐卡的論文，文中重點分析黑水城金剛座觸地印釋迦牟尼佛立於主尊兩側的並腳菩薩的圖像源流④。

八十年代末西夏故地佛塔和武威的金剛亥母修行地出土了數幅唐卡，《文物》和《考古

》雜誌發表的發掘報告⑤以及此後出版的《西夏佛塔》、《河隴文化》等圖册，對這些唐卡作品進行了詳細的著錄和初步的分析⑥。黑水城圖版的公布和這些新近出土的唐卡引起了人們的注意，開始將兩者聯繫起來進行對比分析。一九九八年寧夏博物館陳悅新發表的論文〈西夏—元的藏傳佛教繪畫〉⑦就是將黑水城和宏佛塔的「金剛座觸地印釋迦牟尼佛」、「釋迦牟尼佛和八大塔」、「上樂金剛像」和「僧人像」進行了表格式比較。然而，作者對作品的分析頗多失誤，所謂黑水城和宏佛塔的「喜金剛」繼承了《西夏佛塔》一書的圖像辨識錯誤，而將黑水城和宏佛塔的繪畫風格歸結爲「十三世紀—十五世紀的藏畫特點」之說，則源

---

①史金波《西夏佛教史略》，第一七九頁。

②此文是《敦煌石窟：西夏、元》分卷撰寫的專論。

③《中國藏學》一九八九年第二期，第一一四—一三一頁。

④王堯主編《佛教與中國傳統文化》下卷，第六一九—六五八頁，北京宗教文化出版社一九九七。

⑤參看寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣宏佛塔清理簡報〉，第一—一三頁，《文物》一九九一年第八期；寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣拜寺口雙塔勘測維修簡報〉，第一四—二六頁，《文物》一九九一年第八期；寧夏回族自治區文物管理委員會、青銅峽市文物管理所〈寧夏青銅峽市一〇八塔清理維修簡報〉，第二七—三五頁，《文物》一九九一年第八期；甘肅省博物館〈甘肅武威發現一批西夏遺物〉，《考古》一九七四年第三期。

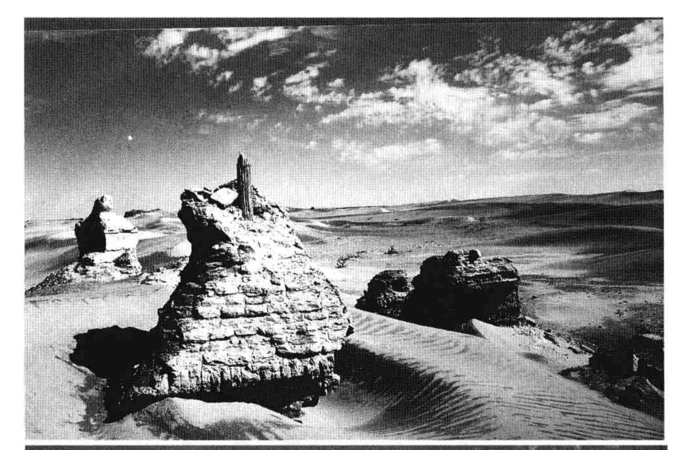
⑥但大部分的圖版都沒有確認唐卡所繪主尊的身分，有的圖像辨識存在錯誤，如《西夏佛塔》將宏佛塔的上樂金剛像誤為「喜金剛」。

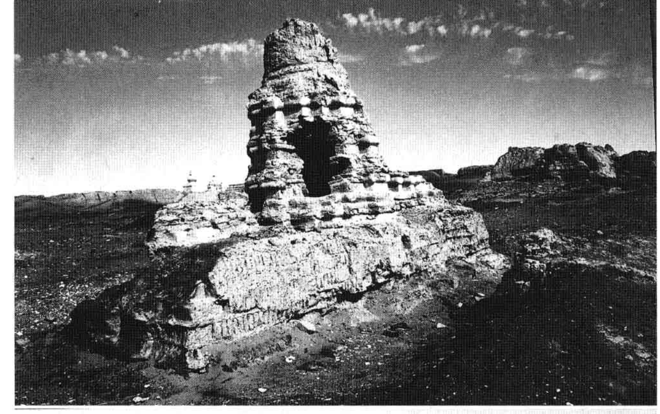
⑦李範文主編《首屆西夏學國際學術會議論文集》，第三一六—三二二頁，寧夏人民出版社一九九八年。

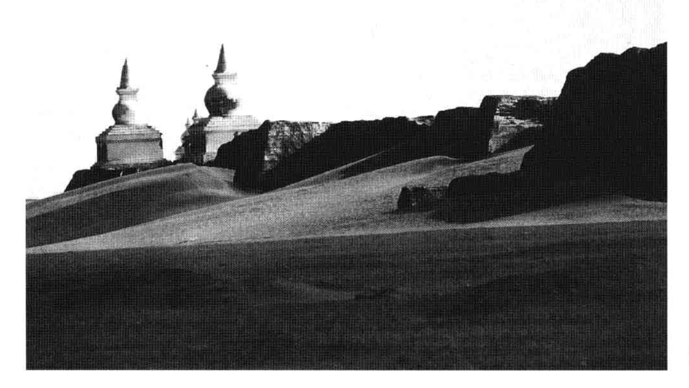
出自宿白的著作①。

由此看來，雖然國外對黑水城唐卡的研究都不是非常的深入，但比國內的研究相比，仍然不能同日而語。可以說，我國的學術界和藝術史界對黑水城唐卡或者說整個的黑水城繪畫的研究，基本上還是一片沒有開掘的處女地。時至今日，散失在海外的藝術珍品，如敦煌絹畫，國內已經有充分的介紹和一定的研究，相關的作品見於不同的藝術圖冊，然而，直到今日，衆多的黑水城唐卡仍然靜靜的躺在聖彼德堡艾爾米塔什博物館，國內研究者，特別是藏族的學者和藝術家無緣看到這批將近九百年以前的藏傳繪畫作品。因此，對黑水城唐卡的研究是我國藏傳藝術史研究者義不容辭的責任。

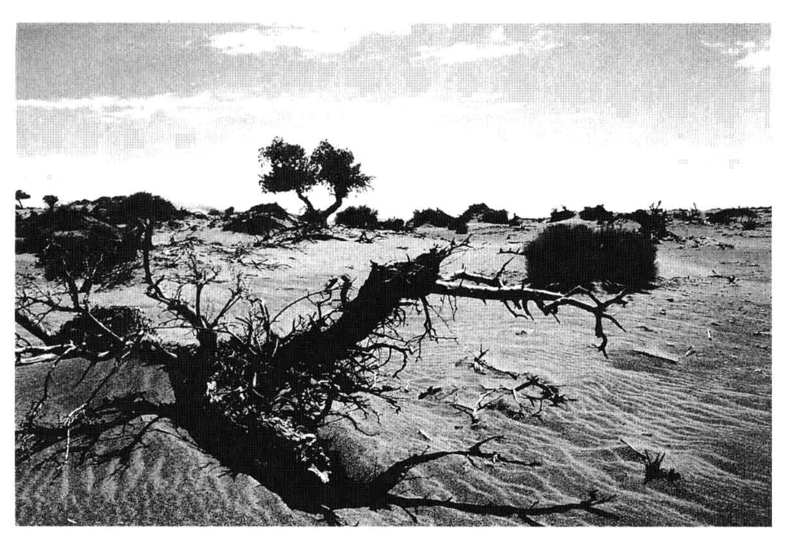
①宿白《藏傳佛教寺院考古》，第二四四頁。



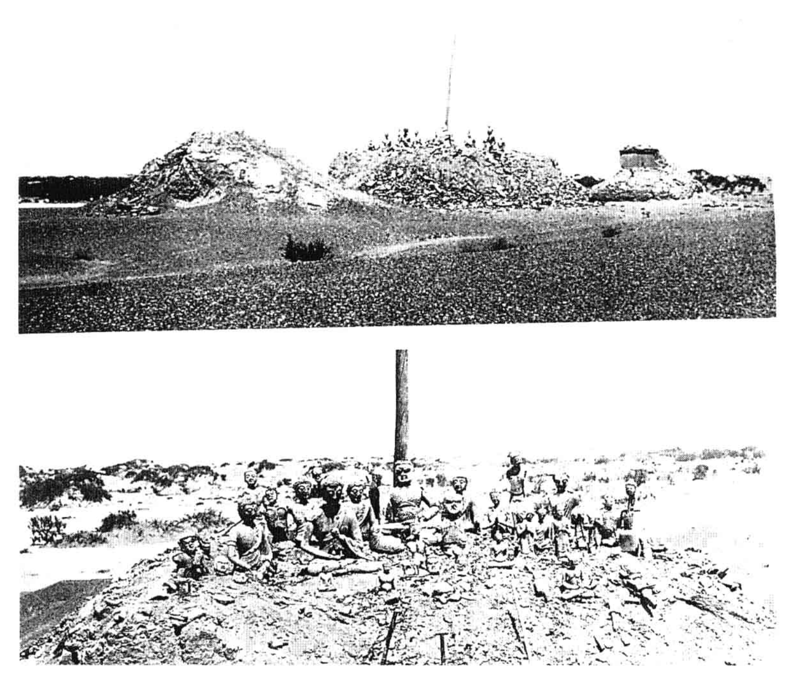




1-1-1



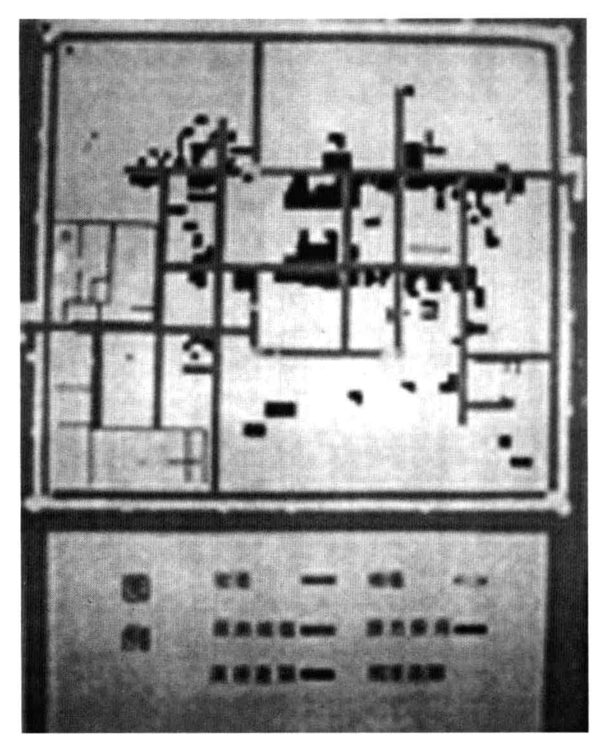
1-1-2



1-1-3



1-1-4



1-1-5

第二章　黑水城唐卡的圖像內容與風格特徵

科茲洛夫黑水城所獲唐卡，從內容上可以分爲⑴佛像、⑵菩薩像、⑶本尊像、⑷護法神和空行母像和⑸其它造像。本章根據從每一類作品中概括的風格，分別從佛像造像的地域特徵；菩薩圖像的源流；密教壇城的儀軌；明王與護法的造像淵源與風格流變對黑水城唐卡中的大部分作品的圖像內容與風格著手分析，在此過程中對與這些作品相關的西夏藝術品，如銀川附近西夏佛塔所出雕塑和繪畫作品一併討論。本章第五節則將各類作品中出現的上師像、供養人等形象從人物肖像畫技法與風格演變的角度進行研究。

第一節　黑水城唐卡中的佛像與「黑水城佛陀」的特徵

黑水城出土的一百多件藏傳風格的唐卡中，描繪釋迦牟尼佛、藥師佛和阿彌陀佛的作品占有很大的比例。其中最著名的金剛座觸地印釋迦牟尼佛有十一幅作品，每幅都有造像和構圖上的差別。第二類流行的佛像是藥師佛，有五幅。其次是釋迦牟尼說法圖。「漢式」部分的大多數造像爲阿彌陀佛。一九九三年米蘭出版的黑水城作品圖錄，三十七幅藏傳風格繪畫（包括同一作品的殘片）中，畫面主尊爲上述佛像者就有十幅。

西夏佛教作爲一種側重儀軌的實踐的佛教，人們尊崇佛教的目的有很大的功利性，希望通過佛教的修習驅除不祥與病痛，希望得到祖先和神靈的佑護，希望個人、君王和王國繁榮發達，同時，西夏是在諸強紛爭，戰亂頻仍的環境中建立起來的，他們希望有一種強大的力

量保護自己和自己的王國。因而，西夏人對藏傳佛教，特別是其中的一些教派如噶瑪噶舉派，薩迦派中涉及密教修習的內容極感興趣，表現在西夏的藏傳佛教風格的藝術中，就是突出的描繪金剛座作降魔手印的釋迦牟尼佛、藥師佛和密教修習的勝樂輪金剛壇城與金剛亥母等等明顯屬於實踐宗教內容的部分。總之，他們是將藏傳佛教作爲宗教修習的手段，佛教中涉及佛教義理，人生歸宿等等的問題，西夏人更傾向於在漢傳佛教中加以表現。所以，我們可以發現，在黑水城的作品中，出現很多的阿彌陀佛淨土變和引導衆生前往淨土的作品，普賢菩薩、文殊菩薩像也多出現在漢式風格的作品中。

一、釋迦牟尼佛

黑水城所見最多的佛像是釋迦牟尼佛，其中包括「金剛座觸地印（降魔印）釋迦牟尼佛」和「釋迦牟尼佛說法圖」，現在公布的圖版可以見到的有五幅。分別是降魔印釋迦牟尼佛三幅：比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二和六；史金波、白濱、吳峰雲編《西夏文物》圖版九十九。釋迦牟尼佛說法圖二幅：比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版四和五。

圖版二——一①的唐卡所繪釋迦牟尼佛身色爲黃色，髮髻頂部飾有紅色的寶珠，頭光內側爲藍色底色，然後是一道紅圈，外圍是紅綠藍相間的頭光條紋。佛陀身穿紅色的袈裟，袈裟上用金線勾勒的花紋長條框象徵袈裟的百衲衣。龕形身光爲釉藍色，用金色細線勾勒不規則卷草紋，身後的宮殿是波羅早期風格的東印度宮殿龕門樣式，佛陀頭部左右兩側龕頂上是藍色和黃色的正面人形迦樓羅金翅鳥②，主尊背龕兩側的背向獅羊沒有出現，代之以搭在

彎鉤上的白色絲巾。蓮花座的畫法與其它作品有所區別，它的蓮瓣不是上下對稱的，只畫了上方的單瓣蓮花，下方繪有連環卷草紋。除主尊外，這幅唐卡中出現的圖像共二十九幅，釋迦牟尼佛兩側的脅侍菩薩除了身色與右手持蓮花之上所置金剛方向不同以外，其它幾乎完全相同，但至今對兩位菩薩身分的確認還有待進一步的研究。蓮花之上置金剛杵的畫法還沒有

---

①這幅唐卡艾爾米達什博物館編號 X2323，畫面尺幅 74 × 55.5 釐米，棉布，有說為絹本，也有記載為棉布，實為絹本。論述此畫的文獻包括奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版二，貝桂恩等《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》圖版二十二，第八一頁，巴黎一九七七年以及比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二及其解說。作品的斷代一般認為是在十二世紀。

②金翅鳥最初是婆羅門教和印度教的三大主神之一的毗濕奴（ Vishnu ）的坐騎迦魯達（ Garuda ）。據考，毗濕奴的形象之一就是他帶有象徵太陽的有翼日盤（即佛教中法輪的原形之一）。在古代印度神話中，迦魯達是最為著名的神鳥太陽鳥，其最早的文字記載見於《金翅鳥》（ suparnadhyaya ），這是一篇神話史詩，其中記載了完整的鷹蛇爭鬥神話。這種源自古代美索不達米亞、進入印度神話的大鵬鳥鬥蛇或龍母題亦由佛教所繼承，佛經將 garuda 譯為「迦樓羅」，如慧琳《一切經音義》卷一云：「揭路荼，古云迦樓羅，即金翅鳥也，或名妙翅鳥。案，《起世因本經》云，金翅鳥與龍各具四生，所謂卵、胎、濕、化。然卵生者力小，只食卵生龍。化生者威力最大，能食四生。欲食龍之時，以兩翅扇海水開，銜得諸龍，吞在嗉中，龍尚未死。亦名此鳥為大嗉鳥也。飛至居吒奢摩梨樹上，然後吐出，啄而食之。被啄之時，出大怖畏之聲，極受苦楚。此鳥亦名龍怨。其背兩翼悉皆金色，故以為名。」又如《華嚴經》卷三十五云：「佛子，譬如金翅鳥王。飛行虛空，安住虛空，以清淨眼觀察大海龍王宮殿。奮勇猛力，以左右翅摶開海水，悉令兩闢。知龍男女有命盡者，而撮取之。如來應供等正覺；金翅鳥王亦復如是。」由此可見大鵬鳥在佛教中的位置。

找到類似的例證。奧登堡認爲右邊白色身形的是觀音菩薩，左邊黃色身形的是彌勒菩薩，但他沒有提供任何確認身分的證據。菩薩的頭冠只有一道珠飾，珠寶鑲嵌的短劍狀頭飾數量較少，黑色頭髮束爲高髮髻矗立於頭頂後方，頂端有珠寶裝飾，右側的觀音或蓮花手菩薩胸飾透明水平絲帶。唐卡的最上方繪有五間佛龕（畫面右上角第一龕及第二龕部分已不存），龕與龕之間的立柱形成拱門，門上繪有舍利塔，龕內所繪五佛爲黃色身相的五如來，穿紅色的袈裟，結不同的手印：右一殘，右二兩手結禪定印；中央的如來結轉輪印；左二右手結無畏印，左手結禪定印；左一圖像殘損，但從蓮座下方的印記判定，此如來右手結觸地印，左手結禪定印。根據佛教造像學的安排，五如來分別是⑴寶生佛、⑵阿彌陀佛、⑶毗盧遮那佛、⑷不空成就佛和⑸阿閦佛。那麼，右一寶生佛所結手印爲與願印①。五如來下方是左右各三尊的菩薩，畫法完全一樣，中央的一位是白色身相，菩薩的坐姿（遊戲自在座）於吉美博物館所藏敦煌旗幡絹畫「不空羂索壇城」所繪菩薩的坐姿，以及敦煌四六五窟窟頂東披的菩薩坐姿幾近相同。菩薩的頭飾和橫過胸臂的透明絲帶也是此六尊菩薩突出的特點，這種三角頭飾後纏筒狀高髮髻的樣式，回應吐蕃時期的古代風格，是西藏藝術對波羅藝術初傳時期的風格樣式加以改造吸收的結果。主尊蓮座下方繪有七龕，中央龕室所繪者爲藍色的獅子吼觀音，右手持纏有藍蛇的黃色三叉戟，左手持含苞的藍色蓮花，花上有直劍。觀音右側是藍色的金剛手，右手持金剛，左肩側有含苞的藍色蓮花。獅子吼左側是綠色的普賢菩薩，右手持金剛置於胸前，左肩側有蓮花。金剛手右側黃色身形的神靈，左手高舉甘露瓶（Kalaśa），由於顏料脫落，右手的姿勢的持物難以辨認，這位神靈的身分也有待確認。普賢菩薩左側的神靈，畫面破損更爲嚴重，此神黃色身形，左手舉起持一物，右臂彎曲向下，腳下躺著一藍色身形的人物，具體細節不得而知，有人推測此神爲增長天王，與之對應的是因陀羅，二神都

屬於方位神。七龕的兩端顯然是龍神，頭頂都有三隻昂起的蛇頭，雙手持如意寶瓶，表明這些蛇神當屬龍族，爲女性神。龕室用嵌有珠寶的金色框邊，神靈背光皆爲紅色。這種七龕樣式多見於印度波羅時期，在西藏繪畫中，經常用條狀的方格窟龕置於畫面中專門表現來自印度的星宿或方位神。七龕兩側繪有二位僧人，身穿淺色內衣和絳紅（喇嘛紅）僧裝。唐卡最

---

①這裡列出的禪定五佛（dhyāni-buddhas），或稱五種姓佛（梵文名稱為 Pancajātijina, 藏文作 rgyal ba rigs lnga）的順序是寶生佛、阿彌陀佛、毗盧遮那佛、不空成就佛和不動佛（或稱阿閦佛），按照造像學儀軌的順序應該是阿彌陀佛、不動佛、毗盧遮那佛、不空成就佛和寶生佛（梵文名稱分別為Amitābha, Akṣobhya, Vairocana, Amoghasiddhi, Ratnasambhava藏文順序為 Dpag-tu-med, rugs-pa, Rin-chen hbyun-ba, sna ba mthav yas, don yon grub pa, 下面將其造像特徵簡述如下。⑴寶生佛為禪定五佛中的第三佛，手印：慈悲印；象徵物：如意寶；身色：黃色；坐騎：馬；明妃：Mamakī；法座：蓮花座；所屬元素：火；方位：南；佛相：寶生佛；所轄菩薩：持寶菩薩（Ratnapāṇi）。⑵阿彌陀佛又稱無量光佛，為禪定五佛中的第四佛，藏文有時也寫作 vod dpag med。手印：禪定印；象徵物：飯缽；坐騎：孔雀；身色：紅色；明妃：Pāndarā；所屬元素：水；方位：西；佛相：阿彌陀佛；所轄菩薩：觀音；阿彌陀佛無明妃的著冠身相為無量壽佛（Amitāyus）。⑶毗盧遮那佛即大日如來佛，為禪定五佛中的第一佛。手印：五行智慧印與轉輪印；象徵物：法輪；身色：白色；坐騎：獅子；明妃：Vajradhātvīśvarī；法座：藍色蓮花；所屬元素：萬物；方位：中央；佛相：大日如來；所轄菩薩：普賢菩薩。⑷不空成就佛為禪定五佛中的第五佛。手印：無畏印（abhayamudrā）；象徵物：交杵金剛；身色：綠色；坐騎：shen-shang（？一種矮人）；明妃：度母；法座：藍綠蓮花；所屬元素：土；方位：北。⑸不動佛為禪定五佛中的第二佛，漢文佛經譯作阿閦佛。手印：觸地印（bhūmisparśamudrā）象徵物：金剛；身色：藍色；坐騎：象；明妃：Locanā；所屬元素：氣；方位：東；佛相：阿閦佛；所轄菩薩：金剛手。

下面一排的左右兩端繪有二尊藍色身形的護法神，右側神靈右手持金剛，可以確認爲金剛手，左側神靈右手持劍，似爲不動如來的另一身形①。中央的一位是兩臂黃色菩薩，右手置於膝上，左手舉於胸前，皆作禪定印，因顏色剝落，手中持物不詳。菩薩右側是粉紅色的四臂天神，主要的兩雙手靠近胸前，可能是作轉輪印，另外兩手上舉至肩部，右手持金色金剛，左手持金色花蔓，其寓意不詳。黃色菩薩左側是四臂的藍色菩薩，主要的雙手置於胸前，持金花蔓，另一雙手上舉至肩，身分不詳。金剛手左側爲生有三頭四臂的紅色馬頭金剛，髮髻中藍色的馬頭清晰可見，繫有虎皮圍腰。不動金剛右側是藍色的三頭八臂的天神，肩上有黃色的披肩，列昂諾夫認爲這可能是早期忿怒相度母（rab tu dpav bavi sgrol ma）的變化形態。

整幅唐卡用以塡充背景的色彩是一種特殊的釉藍色，這種顯得厚重，具有凝聚感的冷色使得畫面背景向後方無限遠的地方隱去，背景冷色調的面積不多，但對比效果極爲強烈，它使得畫面中的龕室蓮座或居於其中占紅色主調的各種人物猶如置身於一個深邃廣大的幽暗宇宙之中，繪畫手法上的二維技法造成三維空間效果。從唐卡的構圖分析，最上部是金剛乘壇城中最高等級的神靈，五如來常見於黑水城出土的繪畫作品，但在每一幅作品中的位置和排列方式都不相同。在主尊左右上方的六菩薩，有可能和主尊兩側的觀音和彌勒一起組成金剛乘藝術中非常流行的八菩薩，這種八大菩薩信仰在八至十二世紀的吐蕃以及中亞地區都極爲盛行，假如我們在金剛乘藝術，尤其是在西藏繪畫中找不到描繪六菩薩樣式的例證，這種假設就更應該考慮。這樣，作品就描繪了如來與菩薩兩個系列。但畫面下方其它的圖像似乎出自不同的造像體系，如金剛手、觀音和普賢等應屬於五禪定菩薩系列，馬頭金剛和忿怒相度母似乎屬於護法神系列，另外如最下一行的神靈，都不能準確的加以解釋和確認。

圖版二—一—二②作品的構圖與圖版二—一—一大致相同，繪畫風格，特別是主尊釋迦

牟尼佛的樣式與第一幅完全相同，可見這兩幅唐卡是同一時期，即十一世紀末至十二世紀初的作品。

與圖版二一一一不同的是，圖版二一一一二主尊釋迦牟尼的袈裟的衣紋是用粗線勾勒輪廓，所占畫面範圍更大，構圖趨簡，主尊頭肩兩側的八大菩薩成爲二脅侍菩薩；下方諸神改爲五空行母。畫面上方仍爲五方佛，但五方佛的次序與圖版⑴有變動，如畫面左側第二格是作禪定印的阿彌陀佛，而圖版⑴爲作無畏印的不空成就佛。主尊的頭光，特別是兩側的金翅鳥，兩幅唐卡細節完全一樣。釋迦牟尼佛兩側的脅侍菩薩身形略爲短拙，造像特徵與第一幅作品相同，蓮花之上也置有金剛杵，右側可能是觀音菩薩，左邊或許是彌勒菩薩，但我們沒有找到任何確認身分的造像證據。畫面底行左右角的人物都繪有下垂的大耳，表明他們可能是上師，兩位上師袈裟的畫法與藏傳繪畫的袈裟不同；畫面左側的著藍色袈裟褐面者似代表印度僧人，右側著黃色袈裟者或許是藏僧或西夏僧人。此幅唐卡畫布底色與下一幅作品的底色完全相同，證明它們創作於同一時期。

①不動佛是三世紀初的《般若波羅蜜多經》首次提到的佛。不動佛和其它禪定佛一樣，多描繪成坐像，腳底往往有法輪印記。左手置於跏趺座腳踵出作禪定印，右手手掌向下作觸地印，與某些流派釋迦牟尼佛的造像相同。在藏傳佛教造像中，不動佛實際上被等同於金剛座釋迦牟尼佛。身相完全相同，只是在蓮花座之前或作禪定印的手掌上置有金剛杵。不動佛所轄菩薩為金剛手，劍為金剛手菩薩持物之一。

②這幅圖版取自萊因和瑟曼編《智慧與慈悲》圖版一五三，圖版說明為列昂諾夫所撰，畫幅為 80 × 52.5，畫布為棉布，論述此畫的文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料》圖版一，第九六—九七頁；黑白圖版見於史金波、白濱、吳峰雲編《西夏文物》圖版九十九，但不見於《絲路上消失的王國》圖錄。

圖版二—一—三①的「金剛座觸地印釋迦牟尼佛與佛塔」是一幅構圖奇特的唐卡作品，畫面用色極具圖案色彩和濃重的礦物色色調，幾乎可以確定爲幾種單色，如描繪人物衣飾和塡充背景的棕紅色、表現佛塔和菩薩身色與頭光的白色、描繪主尊與菩薩身色及佛塔基座的黃色、描繪背龕和樹木的些許綠色以及平塗佛塔背景的釉藍色。與圖版二—一—一的觸地印釋迦牟尼佛相比，除了主尊和兩側脅侍菩薩的造型與前者基本相似外，其它部分都有大的改變。將主尊佛陀置於佛塔之下的構圖方法很像圖版⑷釋迦牟尼佛說法圖的構圖法。唐卡所繪佛塔兩側有西夏文和漢文的榜題，這種構圖樣式雖然鮮見於現存的傳統西藏唐卡，但它卻是十世紀至十一世紀最爲常見的佛教造像題材之一，屬於早期作品，據說在阿育王時代羅刹修建了八大佛塔和金剛座②。在九至十世紀的東印度、十一世紀的衛藏和阿里等地都遺存了很多的「擦擦」作品，其中描繪八大（或五大）佛塔的內容占有很大的比例③，這些作品作爲佛教圖像傳播的媒介在金剛乘佛教傳入中土的初期逐漸盛行開來。西藏耶爾巴寺出土的十一世紀的「擦擦」，就是東印度金剛座降魔印釋迦牟尼佛像在西藏出現的早期範本④。西夏唐卡中出現如此構圖的作品，其創作的年代應不會晚至十三世紀初。西夏文漢文刻本《大方廣佛華嚴經·入不思議解脫境界普賢行願品》卷末題記有云：「（太后）散施八塔成道像淨除業障功德共七萬七千二百七十六幀。」此經爲羅皇后爲悼念仁宗（一一三九—一一九三）去世三周年而施，當爲一一九六年。散施的「八塔成道像」疑爲雕版刻印單幅圖像，從七七二七六的龐大數量可以看出此類造像的盛行⑤。

在此幅唐卡中，釋迦牟尼佛黃色身形，結跏趺坐於蓮花座上，左手結禪定印，右手作觸地印。在他的前方置有一金剛杵，這是藏傳佛教造像觸地印釋迦牟尼佛的特徵之一。佛陀的脖頸和手臂較短，五官較爲集中，被安置於支提佛塔之內，佛塔兩側繪有三葉形的菩提樹，

表明釋迦牟尼佛在菩提樹下證悟的場景，左側漢文榜題是「菩提樹下成道塔」，說明此大塔象徵佛陀事跡中最重要的菩提證悟。頭光爲白色，兩側繪有中原漢地出土的鳳鳥圖案，這一圖案見於黑水城出土「四美圖」的上方，其旋上的尾羽形成頭光的邊緣裝飾。佛陀背龕仍爲石綠底色並繪有卷草紋裝飾。主尊右側爲白色的觀音或蓮花手菩薩，右手持白蓮花，左手手

---

① 艾爾米達什博物館給這幅唐卡的編號是X2326，畫布為棉製，尺幅 49.2 × 39.5 釐米。論述此畫的文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》和比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版六及其解說。

② 多羅那它著，張建木譯《印度佛教史》第二六九頁：「阿育王的時期，羅剎興建了八大處寶塔和金剛座的內部。」

③ M. P. Chiraprati, Votive Tablets in Thailand, Origin, Style, and Uses, p.46, pl.19; Giuseppe Tucci, STUPA art, architectonics and symbolism (Indo-Tibetica I) translated into English by UMA MARINA VESCI New Delhi 1988 Tav.XXXVII; XXXVIII.

④ Toni Huber, Some 11th-Century Indian Buddhist Clay Tablets (tsha-tsha) from Central Tibet, TIBETAN STUDIES Proceedings of the 5th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Narita, 1989, pp.493-496，耶爾巴寺位於拉薩以東二十五公里處，自吐蕃時期就是一處著名的修習道場。該寺藏有吐蕃時期遺存的銅鐘，鐘上的文字與「擦擦」上的文字互為印證。西藏現在看到的早期「擦擦」，主要集中在以下三個地點：托林寺（一〇三〇）、夏魯寺（一〇四〇）和耶爾巴寺（一〇二〇），阿底峽（在藏時間一〇二四—一〇五四）拜訪過上述寺院，並在耶爾巴寺駐錫七年。「擦擦」的傳入與這位大師有很大關係。

⑤ 此卷編號為 TK-98 ，參看孟列夫《黑城出土漢文遺書敘錄》附圖第二八頁。其中還提到「度僧西番、番漢三千員；散齋僧三萬五百九十員；放神幡一百七十一口……」。

印不可辨；佛陀右側是黃色的彌勒菩薩，右手持上有淨瓶的蓮花，左手作安慰印。在釋迦牟尼佛蓮花座的下方，是安置在同一基座上的五佛塔，中間一座大塔，左右各二座小塔，左側漢文題記是「降服外道名□塔」，表明五塔所記事跡爲釋迦牟尼佛以大神變不可思議的降伏外道徒。唐卡兩側各爲三座佛塔，根據畫面榜題，右邊三塔爲「耆闍崛山大乘塔」、「庵羅林會維摩塔」和「佛從天下寶階塔」；左邊三塔爲「鹿園法輪初轉塔」、「釋迦如來生處塔」和「拘尸那城涅槃塔」。

賀蘭縣宏佛塔也出土了帶有八大佛塔的絹質唐卡（圖版二—一—四），畫面大部分毀損，僅殘存佛塔，每座塔的兩側也留有漢文和西夏文對照的榜題，畫面的用色、形制與黑水城這幅作品完全相同，可見兩者是同時期創作的作品，斷代在十二世紀末①。

西夏作品中金剛座觸地印釋迦牟尼佛有相對確定紀年的作品是拜寺溝方塔的捺印佛畫，印畫中的佛陀具有「黑水城佛陀」的特徵，背龕是典型的印度波羅風格。但環繞主尊周圍的是梵文而不是藏文，作品的年代有可能在西夏大安二年（一〇七五）以前。這件朱砂印畫作品似乎促使我們認眞考慮西夏此類圖像的來源問題②。

金剛座觸地印釋迦牟尼佛是包括黑水城唐卡在內的西夏藏傳繪畫最爲多見的繪畫題材，這一題材的佛像頻繁出現有其深刻的歷史和社會根源，西夏前期處於吐蕃、宋、遼、金等諸強夾縫之中生存，戰亂頻仍，民不聊生，人們盼望有一個安定的環境，作降魔印的釋迦牟尼佛實際上被具有實踐性特徵的西夏佛教看作降魔的上師③。所以在西夏故地，金剛座降魔印

①寧夏回族自治區文物管理委員會雷潤澤、于存海、何繼英編著《西夏佛塔》圖版四十七，第九三頁，文物出版社一九九五年。

②參看《西夏佛塔》圖版十六。

③描繪金剛座釋迦牟尼佛造像時，佛跏趺而坐，右手作觸地手印，即用指尖觸身前地面；左手作禪定手印，即左手掌朝上，托一飯缽。右手觸地手印的含義有如下述：當釋迦牟尼佛在菩提伽耶的菩提樹下禪定，在即將成佛之際，各路妖魔向佛陀投下兵器，降下暴雨，但釋迦牟尼佛禪定極深，以致於兵器的打擊和落下的暴雨如同鮮花拂身；眾魔又變化成很多美女來引誘釋迦牟尼佛，但此法亦不能奏效。釋迦牟尼佛對眾魔說道：「汝等前世曾為吠陀眾神供奉數百供品，緣此，汝等可成為塵世的眾神。我亦在三劫之內供奉了無數精美豐盛的供品，因而，汝等無力阻止我獲成佛之成就。」眾魔首領魔羅說，「您說您看見了我們的上世所獻的供品，有誰能夠證實您所說的是實情呢」？釋迦牟尼佛回答時以左手輕拂全身，又以右手指向金輪的善業標誌，然後用指尖觸到身前的地面答道：「我的證人在此！」話音剛落，大地就發出一陣劇烈的震動和轟鳴，從地裂處出現大地女神及其伴神。女神說道：「你們可以看見所有眾生有情，包括神靈的業力，你們要一個什麼證人？如果需要的話，我可以作證。」大地女神的話一說完，眾魔四處逃散，他們的魔力也喪失殆盡。因此，釋迦牟尼佛的觸地手印是幫助佛徒禳除邪魔。左手禪定手印的含義有如下述：當釋迦牟尼佛取得成佛成就之時，佛陀進入了三摩地的無礙禪定，在無礙禪定階段要為眾生有情的解脫盡力，那些希望身入佛門的人們要遵奉釋迦牟尼佛的教法，通過次第修習而進入三摩地。金剛跏趺座是觀修的姿勢，其含義與左手禪定手印的含義相同。釋迦牟尼佛所穿僧衣是三片布的袈裟，藏紅花色。另有坎肩的外套。作為佛，釋迦牟尼佛造像有三十二種主要的體徵標誌（佛三十二相），八十次要的體徵標誌（八十種隨形好）。下面擇其要說明之：佛的頭髮藍黑油亮，頭髮的色澤如同綠頭蒼蠅的顏色。頭髮略有卷曲，全部梳向右側。頭頂中央有一呈火焰狀的凸起。眉毛濃密、黑亮、走向整齊。兩眉中間有一撮白毫，白毫右旋成一束毛團。眼睛比例合度，眼神安詳和善，呈笑狀。鼻子高而挺拔。嘴唇鮮紅，呈蓮花狀彎曲。手指和腳趾皆細長，指尖趾尖呈蹼狀。腳板平直，猶如手掌，並有金輪印記。腰細，雙手盈握。膚色為金色。高聳的法座表示釋迦牟尼佛和他所創立的佛法無比尊嚴。蓮花坐墊象徵純潔。因蓮花出污泥而不染，故表示純潔，同時也表示釋迦牟尼佛出生在眾生輪迴之中，卻擺脫了心智與軀體的煩惱而獲得了成佛成就。

釋迦牟尼佛最爲多見。

釋迦牟尼佛說法圖西夏佛教藝術中經常描繪的題材之一，黑水城唐卡中有二幅。圖版二｜一｜五①的「蓮花座轉輪印釋迦牟尼佛」或稱「釋迦牟尼佛說般若波羅蜜圖」，這幅唐卡其構圖方式極爲奇特，佛龕神靈的安排不像是爲卷軸畫唐卡的構圖而安排的，而更像是從壁畫上截取下來的一個局部，我們在傳統的西藏唐卡中很少看到這種構圖樣式。黑水城出土的西藏風格的唐卡，有一個突出的特點，就是畫面的構圖往往不受同時期西藏唐卡構圖規則的嚴格限制而有所突破，或許這種不合儀軌的構圖方式是西夏人學習外來藝術的適應性調整，但它卻豐富了唐卡這種藝術形式的表現方式。唐卡的畫布是藍白條格相間的棉布，繪畫時要覆蓋底色，所用的繪畫顏料的遮蓋力就要非常強，多用礦物顏料。作品的尺幅爲一六〇×一〇八釐米，這僅是畫心的尺幅，如果加上上下的裝裱，唐卡的長度將超過二米，屬於大型唐卡，與現藏洛杉磯郡立博物館二五九．一×一七五釐米的無量壽佛唐卡同屬大型唐卡，與十二世紀前後衛藏地區製作大唐卡的風氣遙相呼應②。

作品畫面主尊爲釋迦牟尼佛，黃色身形，雙手作轉輪印，穿紅色的袈裟，袈裟領口、袖口和褲邊都鑲有金邊，整個袈裟曹衣出水，衣褶隨形體的變化而轉折，頗具中原漢風，但黑水城佛陀的特徵並不明顯。作品的年代比圖版二｜一｜一略晚，大約是十三世紀初年的作品。頭光爲白色，在紅圈之外有平行寬條火焰紋，龕後宮殿拱頂之上有二背向金鵝，尾羽渦旋向上形成頭光的裝飾紋，整個龕室樣式爲波羅風格，佛像頂端有三道半圓拱頂形成釋迦牟尼佛龕室之外的大龕，沿大龕拱側積木狀彩條宮室之上繪有佛塔一座。塔尖左右有條狀飄幡。主尊身後爲繪有卷草紋樣石綠底色的龕形靠背，兩側以懸掛白色飾巾或幃幔代替背向的山羊和支撐山羊的大象。蓮座爲綠黃藍白四色的旋渦紋對卷蓮瓣，中央下方是垂下的鑲有藍色邊

的半圓形編織飾毯，左右兩側爲象徵四無畏的獅面，早在西元四世紀這種獅面就成爲獅子的象徵。釋迦牟尼佛蓮座下方繪有一長方形水池，彩色岩石點綴在水池周圍，池內左右兩邊各有一朵紅色蓮花和綠色的蓮葉生於金色的水波之中，池中央矗立一長莖五彩大蓮花，蓮花之上置有金色法輪，法輪上邊緣繪有火焰，池邊左右各有一黃色的龍神雙手捧住大蓮。據傳，釋迦牟尼佛曾委託兩位龍神守護般若波羅蜜，畫面出現的雙龍舉蓮圖像是確定此作爲釋迦牟尼佛說般若波羅蜜的重要依據。主尊右側爲一白色的神靈，生有四面十二臂，中間正面朝向的是白色，右側面爲藍色，左側面爲紅色，頭頂上方的面原爲綠色，每個面孔皆生有三眼，頭上有紅色頭飾和三角狀的珠寶裝飾。主要的雙手右手持金剛，左手捏住四根金線（或套索？）；最上方的左手持剝皮刀，第二手持弓，第三手持劍，第四手持斧，最下邊的左手持金剛橛。最上方的右手持物由於畫面殘破難以辨認，最上方的右手持物似爲金剛劍（Vajrakha-dga），此外有箭、繩套等等。從一些飾物以及頭和手臂的數目來判斷，這幅圖像可能是密

①艾爾米達什博物館對此幅作品的編號是X2337，尺幅為160×108釐米。論述此畫的文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版十七及第三〇頁圖版解說，比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版四及其解說。

②藏文史書《巴協》在敘述在建造桑耶寺二層懸掛的「大絲緞唐卡」或「大唐卡」說明這一時期流行的一種繪製大唐卡的風氣。我們在現今存世的十一至十二世紀的一些唐卡作品中，看到這種類型的大唐卡，如美國大都會博物館藏無量壽佛，畫幅尺寸138.4×106.1釐米；洛杉磯郡立博物館的無量壽佛大唐卡，這幅唐卡斷代在十二世紀後期，畫面尺寸是259.1×175.3釐米。這幅無量壽佛大唐卡，如果斷代確鑿的畫，正好印證了《巴協》的記載，後一幅唐卡也是現存的藏區以外的最大唐卡。

教身形的觀音①，因爲觀音的職能之一就是護持佛經，而佛經又以《般若波羅蜜多經》爲第一。但應該注意的是，一〇八種密教身形的觀音中，沒有一種身相與此圖像完全相同。另一種假設是此尊不是觀音而是大勢至菩薩（Mahāsthāmaprāpta），但大勢至菩薩在西藏佛教中的信仰不太流行，而且他也不屬於五大菩薩或八大菩薩的系列②。所以，這幅圖像的身分還有待鑒別。釋迦牟尼佛左側的菩薩圖像毀損嚴重，無法辨認，只能確認菩薩有十四臂，身色爲白色，整個畫面左側似乎被水浸濕過而留下白色的污跡導致畫面顏色改變。在唐卡頂部佛塔的兩側紅雲之上爲黃色身形的持明，右側持如意寶珠，右邊的持花，中央佛塔之內有佛像一尊。主尊大龕拱頂兩側各繪有五佛，身穿紅色袈裟，黃色身形，黑色髮髻，背龕皆爲石綠底色繪有卷草紋。兩組佛像都安置在白色祥雲上。唐卡下方兩側的十二個方格皆繪有圖像。最下邊的一排爲四位不同身色的僧人，穿不同顏色的袈裟，結跏趺坐，右手作安慰印（vitarkamudrā-vyākhyānamudrā），但有的僧人雙手似作轉輪印，如右二。粉色或白色的頭光，石綠色卷草紋背龕。右一白色身形，穿棕褐色袈裟，右二橙紅色身相，穿紅色袈裟；左一黃色身形，穿紅色袈裟，左二似乎爲白色身形，穿棕色袈裟。我們可以發現，這些僧人圖像與圖版九藥師佛唐卡和圖版二十一金剛亥母唐卡中出現的僧人圖像肖像畫法有所區別。其餘方格內的圖像能夠辨認的是倒數第二行右一的持劍綠色增長天王，此王左側的持琵琶的白色持國天王，與之相對的是此行左一的持旗的綠色廣目天王和左二持佛塔的紅色多聞天王（？）。

圖版二—一—六③的說法圖，構圖方式也極具黑水城的地方色彩，畫面主尊幾乎佔據了唐卡的全部面積，脅侍菩薩和僧人像等等皆是在原來只繪主尊的構圖安排之上添加上去的。所以，畫面人物擠滿了空間，似乎將觀衆的視線集中到一個局部的場景。

此幅作品中釋迦牟尼佛爲黃色（金色）身相，穿紅色袈裟，袒右肩，紅色袈裟上面隱約

①最早的觀音密教身相出現於北印度，大概是在西元六世紀中葉，其時是在 Asañga 建立密乘之後。與非密教的圖像相比，密教圖像的觀音只是多出二臂，為四臂。觀音身穿戴有眾多裝飾的王子裝，和普通觀音的頭飾相同，密教觀音的頭髮也向上梳起形成髮髻，周圍有火焰紋。通常還在頭飾上繪有父佛阿彌陀佛的，後期造像還添加了五葉菩薩冠。觀音呈坐像，結跏趺坐，兩隻主要雙手置於胸前作祈願印 nama-ḥkara mudrā ）或轉輪印。有時，觀音雙手可能持象徵其咒語 Oṃ,maṇi padme ,hūṃ 的珠寶（ maṇi ），或者持海螺，但這些身相極為少見。另一種密教觀音身相觀音的另外兩隻手持念珠或者是經書，這種後期形態被看作是達賴喇嘛的化身。還有一種一頭四臂的觀音立像，上面的雙手置於胸前作祈願印，下方的雙手作禪定印和持飯缽（參看 Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.65）。

②大勢至菩薩被認作是釋迦牟尼的大弟子之一的目犍連，雖然是禪定菩薩，但大勢至菩薩既不屬於五大菩薩，也不屬於八大菩薩。實際上，早在西元一世紀的經典，如 Sukhāvatī vyūha 裡已經提到這位菩薩，但大勢至菩薩的信仰在印度微乎其微，在尼泊爾和西藏的繪畫與金銅佛中也很少表現。在漢地佛教藝術中大勢至菩薩卻非常流行，常常作為右側脅侍菩薩與阿彌陀佛（中央主尊）和觀世音菩薩（左側脅侍）一起構成三尊（參看 Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.114）。假如此幅唐卡的主尊可以確認為阿彌陀佛，兩側的坐像菩薩就有可能是觀音和大勢至菩薩。

③釋迦牟尼佛說法圖唐卡在艾爾米達什博物館編號為X2342，尺幅 60 × 41 釐米，絹本。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版二十三及第三三頁圖版解說，比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版五及其解說。

可見原用金線勾勒的遊絲描衣紋。手心掌心施以紅色，雙手作轉輪說法印，結跏趺坐於蓮花座上。佛陀的頭光爲白色，與同時期作品類似扎唐寺大背光的三色平行光紋不同，這幅作品的頭光只有紅黃二色色道，以背龕拱頂左右兩側背向金鵝之尾羽向上渦輪狀旋起作爲頭光裝飾。値得注意的是，佛像背龕的顏色不是石綠色而是釉藍色，以墨筆細線勾勒卷草紋。背龕底色與圖版二一一一三與二一一一四有西夏文榜題的唐卡的背景色完全相同，表明它們是同一時期創作的作品。主尊兩側的脅侍菩薩右側爲白色身形的蓮花手，右手持紅莖蓮花，蓮花上方所繪物品色彩剝落，似爲月盤，左手垂至膝下作安慰印；左側爲黃色身形的彌勒菩薩，右手持紅莖花枝，其上置有淨瓶，左手結安慰印。兩位菩薩皆有紅色頭光和前飾金色三角形裝飾的黑色高髮髻，佩有項鍊、耳環、臂釧、手鐲、腳鐲等裝飾，立於蓮座之上。脅侍菩薩上方是佛陀的兩位弟子阿難和迦葉，右側爲淺黃色身色的從弟阿難，左側爲褐色身色的迦葉，皆穿棕褐色袈裟。畫面上方左右各繪有大塔一座，塔之樣式爲十一一十二世紀常見的噶當覺頓式佛塔，以此象徵釋迦牟尼頓悟成佛和初轉法輪。蓮座的下方，繪有象徵佛教經義的四帙經卷和三幅捆成一束卷軸畫，表明西夏當時佛事活動中供奉唐卡或卷軸畫已非常普遍。因爲這幅唐卡描繪的畫卷中間挿有畫軸，此幅說法圖本身也保留了最初的裝裱材料，而同一時期的印度波羅繪畫是從來沒有任何裝裱的。這些細節並不見於印度波羅繪畫和同時期的衛藏藝術，整幅唐卡可能是由於使用絹本畫布的關係，畫面色彩顯得細膩秀雅，造型線條宛如遊絲，佛陀造像具有典型的黑水城佛陀特徵。

圖版二一一一七①的唐卡殘片從畫面岩山背景和色彩風格分析，這兩塊殘片似乎與下面的圖版（二一一一十二）和艾爾米塔什博物館編號爲 X2399 的「大成就者」非常一致，使人很容易認爲這三幅斷片都是來自同一幅作品，但這些斷片之間某些特定色彩和尺幅比例很難

聯繫在一起，筆者認爲後兩幅殘片爲同一作品的可能性比較大，前面的作品與之沒有關聯，因爲兩者之間的藍色色調根本不同。圖版二—一—七橫幅殘片的尺幅爲一二×八五釐米，殘片左邊可以看到畫面邊緣，右邊殘缺，畫面中央所繪嵌有珠寶作爲間隔的金色邊框，應該將畫面均衡分爲三個部分，這幅唐卡的寬度大約是九五—一〇〇釐米，考慮到唐卡畫心多爲長方形構圖，長寬之比一般爲一：一·五，以此推算，原作的長度大概是一四〇—一五〇釐米，整個畫幅爲九〇×一三〇釐米或一〇〇×一五〇釐米，加上裝裱的上下錦緞，可以說作品是一幅大的唐卡，如果考慮到畫面岩山中所繪比丘與菩薩像面孔皆朝向主尊的構圖特徵，這幅唐卡可能更大，長寬之比爲二〇〇釐米和一五〇釐米，與本節前面提到的衛藏十一—十二世紀的大唐卡相似。

黑水城出土的唐卡雖然不多，但幾乎每一幅作品都顯示了特殊的風格，遵循著多元的風格，這件殘片就是如此。作品的畫面構圖和色彩風格與黑水城的其它作品，即使是完全西藏風格的作品也有所不同。其濃豔而對比強烈的色彩關係和人物的造型很容易使人將它和十二世紀前後印度波羅時期的經卷揷圖聯繫在一起，因爲將人物圖像不用岩窟邊框直接嵌入岩山圖案背景之中的畫法在西藏傳統唐卡畫法中並不多見②，此外，唐卡中類似釋迦牟尼佛造像

①唐卡在艾爾米達什博物館編號為X2359，麻布。論述此畫的已有文獻有比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版十一及其解說。

②參看 Pal, P. Art of Tibet : A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, 1984 中所收波羅時期的經卷插圖。

的釋迦牟尼佛像沒有「黑水城佛陀」的明顯特點，更像波羅經卷插圖中的佛陀①。因而，薩莫宇克等人認爲這幅殘片是西夏人委託繪製於西夏以外的其它地方，作者可能注意到此畫色彩與西藏唐卡的差別，沒有提到此作是繪於西藏，而是繪於尼泊爾。這種說法存在很多疑問，首先是畫面上釉藍底色的榜題框，上面用西夏文、藏文和漢文標明所繪神靈的身分，以往的解釋是說這是在唐卡完成以後爲榜題預留的邊框，但有如下問題不能解釋：榜題三種文字所有的金色與釋迦牟尼佛像身光金色花紋以及下方的脅侍善生王頭飾等所用的金色爲同一色彩，這種質感的金色在波羅作品中很少見到，進而說明畫面榜題與圖畫是同期完成的，因爲在尼泊爾，甚至是在西藏，不可能出現如此漂亮的漢文，尤其是西夏文的書法，但合乎規範的藏文書法在西夏地方比比皆是。其次，黑水城作品中很多唐卡都留有榜題，研究這些作品的專家也曾認爲這些作品是有西藏攜來西夏（參看相關圖版說明），但不能解釋畫面下方出現的西夏供養人或上師像而對如此說法抱有疑慮。筆者認爲西夏地方有借道中亞來到黑水城的印度（而不是來自尼泊爾紐瓦爾地方的）藝術家，此幅殘片即爲這些藝術家所繪②。因此，作品的風格不是來自西藏，而是直接繼承了波羅藝術的風格。

唐卡殘片從右至左描繪的是《金光明經・王法正論會第二十》、《金光明經・善生王會第二十一》和《金光明經・四大天王護國會第（二）十二》之情景③。畫面左右側對稱的地方有「釋迦麼彌佛」的西夏文漢文榜題，相信此題記上方繪有釋迦牟尼佛圖像。畫面右側佛像，坐於蓮座之上，結跏趺坐，身穿紅色袈裟，右手置於胸前似作無畏印或轉輪印（？）左手垂於左膝，手印不明。頭光爲白色，背龕爲石綠色，飾以不規則卷草紋，背光爲釉藍色，蓮座爲紅色下覆蓮，金線勾勒，蓮座基座上有卷草紋圖案。此像左側有西夏文漢文榜題，漢文爲「口積大法師」，檢索現今發現的西夏「法師」、「國師」和「上師」的名稱，筆者沒

有找到相關的線索。由於此幅佛像手印不甚明晰，而且旁邊有榜題，使人容易將此像認定爲大法師像，但黑水城唐卡和西藏傳統唐卡的上師像有專門的畫法，除印度上師外，各教派上師皆不繪作佛相，儘管手印不明，筆者仍判定此佛爲釋迦牟尼佛。因爲此圖像下方的一組人像，榜題標明「善生王」藏文對應 rgyal po legs skyes，即指「妙生女」legs skyes ma，傳

---

①這種波羅樣式的佛陀可以參看 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990 彩色圖版 57-58a,b。

②如一〇三六年（夏大慶元年，宋景祐三年）元昊曾向訪問宋朝經過西夏的印度僧人善稱求索貝葉經，不得，而將之囚禁起來。西夏仁宗仁孝時期也有參加佛經翻譯的國師就有天竺僧人五明顯密法師勝喜(Jayananda)。參看史金波《西夏佛教史略》，第二九頁、第一三七—一四七頁。

③西夏《金光明最勝王經》的翻譯與此幅殘片的斷代應該有密切的關係。艾爾米達什博物館圖錄將此幅作品斷代在十二世紀，但現存的西夏《金光明經》，西夏文的有北京圖書館藏《金光明最勝王經》第一、第三、第四、第五（共三份）、第六（二份）、第八、第九、第十（二份）、第十一、第十二。西安市博物館藏西夏文泥金字《金光明最勝王經》，經末發願文有西夏神宗遵頊光定四年的題記，即一二一四年。聖彼得堡東方科學院藏《金光明最勝王經》，日本藏《金光明最勝王經》，英國斯坦因所獲《金光明最勝王經》（參看史金波《西夏佛教史略》附錄）。一二四五年，陳慧高雕印西夏文《金光明最勝王經》，至一二四七年刻印完畢（史金波《西夏佛教史略》，第三四〇頁）。筆者推斷此幅描繪《金光明經》的作品，與泥金字寫經的時間相近，大約在一二四七年前後，那麼，就是在十三世紀初年，但唐卡的風格似乎說明此作更早一些。

說釋迦牟尼佛證悟之前，一次去摩竭陀途中路遇牧女妙生女，她把從五百頭黃牛乳中提煉出的精華獻給釋迦牟尼佛，此處畫面佛陀蓮座前方置一白色碗缽，其中盛有白色乳漿，四位人像也皆爲女像，描繪的正是以上的情景。岩山背景中描繪的有比丘和各路神靈，皆繪有頭光並藉此與岩山背景區別開來，其中頭頂有三蛇裝飾的應爲龍女，髮髻中飾有馬頭者應爲馬頭金剛或者其明妃。値得注意的是，唐卡中的人物頭飾，特別是妙生女在金色三葉冠和凸起高聳的髮髻樣式，與吐蕃統治敦煌時期壁畫中吐蕃貴族的髮式非常相似，這種髮式也見於扎唐寺壁畫和敦煌四六五窟壁畫。

二、阿彌陀佛

在西夏黑水城出土的所有繪畫作品中，以描繪阿彌陀佛淨土變和行者往生阿彌陀佛淨土的作品最多，但大部分作品都是漢地風格繪畫的作品，就是藏傳風格的阿彌陀佛像，仍然帶有極強的漢地風格，成爲西夏繪畫中融和漢藏不同藝術風格的最好例證。西夏繪畫中阿彌陀佛像的大量出現，主要的原因是西夏佛教中淨土宗的流行。

淨土宗又名蓮宗，初始於東晉，慧遠被奉爲初祖。唐時由善導正式創立。所遵經典主要有《無量壽經》、《阿彌陀經》和世親《往生論》，大部分都有西夏文譯本。淨土宗提倡念佛往生，快速成佛，聲稱若信仰此宗，死後可往生阿彌陀佛西方淨土；念佛一聲，可滅八十億劫生死之罪，得八十億劫微妙功德，成八地菩薩。這種快速往生的法門對於處於動亂之中的西夏人來說，無疑有巨大的吸引力。黑水城受漢地影響的卷軸畫，大部分描繪了阿彌陀佛的西方淨土和阿彌陀佛接應往生者的情景。其中有兩幅阿彌陀佛淨土變，就是用漢藏融和的

風格繪製的。這裡，作品的題材影響了作品的藝術表現手法。

圖版二—一—八①的「阿彌陀佛淨土」唐卡實際上是和黑水城另一幅帶有漢地風格的阿彌陀佛淨土卷軸畫（圖版二—一—九）是同一時期融合漢藏兩種風格的作品。前一幅卷軸是基於漢地風格的西夏繪畫，但畫面上方所繪藥師佛及其眷屬完全是藏傳風格，畫面下方左右兩角繪有僧人像，左側袒右肩者爲西藏僧人，右側著黃色披風者從披風及袈裟樣式判斷漢僧像，正好與此畫的兩種風格相呼應。

圖版二—一—八除了沒有圖版二—一—九的藥師佛外，構圖方式與之大體相同，主尊阿彌陀佛繪爲黃色身形（應爲紅色，常以深黃色或橙色代替），結跏趺坐，雙手作禪定印，著紅色袈裟，袈裟衣紋用金色勾線。白色頭光，整個造像透露出很強的黑水城佛陀特徵，頭部所占比例較大，軀幹四肢較短。兩側龕室拱頂使用極不常見的鮮黃色，成爲凸現於畫面的最亮點。立於拱頂之上的金鵝旋上的尾羽成爲頭光外圈的裝飾。佛像背龕底色爲石綠色，以深色勾勒卷草紋。値得注意的是背龕兩側背向山羊位置的飾帶或幃幔的繫著方式與黑水城出土的其它作品以及十一—十二世紀的西藏唐卡明顯不同，前者是將幃幔搭在由背龕伸出的雙頭金扣之上，如圖版一所示；後者的飾帶或幃幔以蝴蝶結繫著於背龕，不見雙頭扣。蓮座仍然

①這幅唐卡作品在艾爾米達什博物館的編號為X2349，畫面尺幅為 76 × 43 釐米，畫布為棉布，論述此畫的文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版三十一和插圖十七，蘇泊爾《黑水城造像中的樂器》（Zuber S. M., Musical Instruments in the Iconography of Khara Khoto, State Hermitage : Transaction of the Department of the Oriental Art and Culture, III, Leningrad : n. p.,1947）以及比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版四十四及其解說。

是西藏風格的雙瓣對卷五色蓮花，但背光的樣式已經融合了圖版七b的某些因素，在象徵此佛身色的紅色背光外圈有平行條紋狀黃色背光，其上繪有九幅小的阿彌陀佛像。這些圖像實際上是圖版六b的相同位置描繪的阿彌陀佛淨土道接應往生正行者十景的變化形式。這幅唐卡黃色背光中的九幅阿彌陀佛造像象徵此佛接應九品往生，其手印應互不相同，但此處所有的佛像手印似乎全部相同。主尊兩側的脅侍菩薩是大勢至菩薩和觀音菩薩。右側的大勢至菩薩爲黃色身形，雙手結來迎印（即右手結與願印〔varadamudrā〕，左手結安慰印〔vitar-kamudrā〕）①，左側爲白色的觀音菩薩，所作手印與大勢至菩薩相同，但畫面左邊殘去。値得注意的是，藏傳佛教阿彌陀佛又稱無量光佛，爲禪定五佛中的第四佛，藏文有時也寫作 vod dpag med，雙手結禪定印，藏傳密教中阿彌陀佛沒有明妃眷屬的著冠身相稱爲無量壽佛（Amitā-yus 藏文稱作 tshe dpag med）。早期的西藏繪畫表現阿彌陀佛時，往往描繪其著冠的無量壽佛身相，大勢至菩薩在尼泊爾和西藏的繪畫與金銅佛中也很少表現，但在漢地佛教藝術中大勢至菩薩卻非常流行，常常作爲右側脅侍菩薩與阿彌陀佛（中央主尊）和觀世音菩薩（左側脅侍）一起構成三尊。黑水城出土的唐卡出現很多描繪阿彌陀佛淨土變的題材，除了當時的社會政治因素外，說明西夏人已經開始用引進的藝術形式表現自己熟悉的題材。這幅唐卡的上方釉藍色的背景上繪有傳統的中原樂器鑼、笛子和琵琶。由於阿彌陀佛屬水，季節爲夏，所以唐卡的下方是一長方形的蓮花池，三朵藍色蓮花上是赤裸身體，跪著的三位男孩。三朵白色蓮花上應該也是男嬰。大勢至菩薩蓮座下方所繪應爲迦樓羅金翅鳥，其雙頭造像引人注目，是多見於中亞佛教造像的母題之一。

圖版二一一十②繪於絲上，屬於絲質唐卡③，雖然畫得比較簡約粗拙，但它創作的年代似乎略早於前一幅作品。唐卡背龕和背光樣式的大規模改變表明作品是西夏人用借鑑的藝

術形式自己創作的具有西夏藝術特徵的唐卡。作品主尊為黃色身形的阿彌陀佛，具有「黑水城佛陀」的造型特徵，結跏趺坐，雙手作禪定印，身穿紅色袈裟，袈裟衣紋用深色單線勾勒。頭光原色不詳，背龕底色為綠色，與十一—十三世紀西藏傳統唐卡和黑水城早期作品相比，此作的背光樣式有很大的創新，背龕與拱頂裝飾之間安排了較寬的放射狀五彩條紋背光，從而將兩側波羅樣式宮室推開，原屬於頭光兩邊的金鵝及其旋上的尾羽成了內圈背光和頭光的共同裝飾，但飾巾和幃幔仍是早期樣式，外圈是象徵阿彌陀佛的紅色大背光。整幅作品用阿彌陀佛三尊構圖，畫面下方的蓮花主莖支撐主尊蓮座，兩側平伸的側枝分別托住兩位脅侍菩薩的蓮座，兩位脅侍菩薩的描繪完全對稱一致，雙手作安慰印，身軀的扭轉頗得波羅眞傳，只是雙腿的姿勢不合規範，變形嚴重。唐卡背光上方的莨菪葉、空白處所塡天藍色和細碎的紅蕊黃花體現了某種江南的審美趣味，強化了絲綢的質地特點。此外，絲質畫布所施輔助塗料較少，畫面暈化滲透不明顯，致使一些礦物顏料浮現於畫布之上而異常突出，如金色。

圖版二——十一④所繪阿彌陀佛，黃色身形，結跏趺坐於蓮花座上，雙手結禪定印，

①大勢至菩薩通常多作合十印（Añjali mudrā）。

②此幅唐卡在艾爾米達什博物館的編號為X2345，畫面尺幅 62 × 46 釐米，繪於絲絹之上，論述此畫的文獻僅有比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版四十五及其解說。

③關於「絲唐」參看本書第四章。

④這幅唐卡可能是黑水城地方的畫工模仿圖版一或圖版三等繪畫樣式繪製的作品草圖。艾爾米達什博物館編號X2343，絹本，尺幅 26.5 × 17 釐米，已有文獻為比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三及其解說。

手掌和腳掌都施有紅色，腳掌繪有法輪標記。主尊身穿紅色袈裟，袈裟的衣紋用具有中國畫筆法的深色線勾勒，袈裟底邊有褐色鑲邊。佛像髮髻的顏色已脫落，眉毛、眼角、唇線的深色墨線似乎都是後人的補筆而非原繪，頭光的原色從殘存顏料判斷可能是淺綠色，頭光兩側、龕室拱頂的兩隻鵝背向相向，鵝的尾羽婉渦卷轉向上，成爲頭光兩側的裝飾花紋。主尊仍然是石綠底色繪有深色卷草紋的佛龕樣式，龕室邊緣有黃色邊框，但龕室兩側沒有這類龕室典型的背向山羊和大象，代之以掛在兩側的白色飾巾。蓮花座是渦輪形的對瓣蓮花，蓮瓣爲黃紅綠三色相間，蓮座分爲三層，從蓮花瓣下邊飾有一塊石綠色渦輪花邊的紅毯，上面有墨線勾勒的花卉，顯然是後人所爲。兩側有石綠色的獅面（kīrttimukha），象徵四無畏，蓮座本身象徵佛教學說中的厭離心。整尊佛像處於一紅色龕形大背光之中，它和主尊袈裟的顏色一起構成畫面的紅色主調，並與唐卡中大面積使用的冷色調石綠色形成對比，造成視覺上的二維空間感。這幅唐卡雖然技法粗拙，但仍然反映著黑水城造像的特點，很可能是不懂藏傳佛教繪畫的西夏畫工的臨摹習作，十三世紀初葉的作品。

圖版二－一－十二①是一幅唐卡殘片，與黑水城另一塊描繪大成就者的唐卡殘片似乎同出於一幅作品②。作品中的阿彌陀佛一身紅色，雙手結禪定印，穿鑲有金邊的紅色袈裟，坐於單瓣五彩蓮花座上，人物形態刻劃與典型的「黑水城佛陀」似乎略有區別，五官所占比例稍大。頭光爲白色，背龕拱頂兩側的金翅鳥或鵝沒有出現，旋上的尾羽簡化爲金色的渦輪紋邊框，內塡紅色。背龕底色比通常的石綠色淺一些，近草綠色，所繪紋飾不是典型的卷草紋，而是近乎圓形的渦輪紋。佛龕背後的深藍色象徵岩窟，造成畫面的縱深感。此幅作品中最引人注意的是佛龕周圍圖案化的岩山描繪，長而尖的岩山用各種不同的顏色描繪，並排相疊構成一條分割畫面構圖的橫線，成爲藏傳繪畫自十一至十二世紀並傳至十三世紀的一種極爲

常見的風景母題。黑水城緙絲綠度母像、宏佛塔所出「上師像」、敦煌四六二窟說法圖影塑都具有岩山。

此外，布達拉宮藏緙絲貢唐喇嘛相像③，現藏私人手中的達隆唐巴扎西像④以及十一世紀末後藏芒囊寺的壁畫⑤都出現了這種岩山圖案。一九八四年，巴勒在其作品《西藏繪畫》中介紹紐瓦克博物館（福特夫婦）藏著名的綠度母唐卡時，認爲作品中出現的岩山圖案是綠度母唐卡最突出的特徵，這種母題來自印度的波羅風格，證據是十二世紀前後的波羅風格的經卷插圖作品中有這種圖案⑥，在緬甸的帕甘（Pagan）地區同時期的作品中也有這種岩山圖案，巴勒認爲兩者都是源自波羅藝術的母題。美國麻州史密斯學院教授瑪麗琳發展了巴勒的觀點，認爲這種岩山圖案最早出現於西元二世紀的印度雕塑，盛行於後來的經卷插圖，在西元七世紀的朝鮮瓦當中也出現了岩山圖案，「表明這種形式或許是當時世界各地風景模式

---

①艾爾米達什博物館編號為X2350的這幅作品雖然是唐卡殘片，但色彩保存得很好。畫幅為 12 × 11 釐米，畫布為棉布，論述此畫的文獻有登奧堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版三十二和比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版九及其解說。

②《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版十，艾爾米塔什博物館編號X2399。

③《西藏唐卡》圖版六十二。

④此幅作品斷代一二〇〇年前後，達隆唐巴扎西（一一四二—一二一〇）為達隆寺創建者，圖版出處為：Fisher, Robert E., Art of Tibet, p.54, pl.37, Thames and Hudson, New York, 1997.

⑤Tucci, Giuseppe, Transshimalaya, Geneva, 1973, pl. 113.

⑥見該書圖版五印度經卷插圖。

的一個部分」①。大約在十二世紀至十四世紀，這種母題在藏傳繪畫中得到了充分的發展，從那以後逐漸衰落，到十五世紀初葉至中葉，只是作爲一種非常簡約的自然主義母題偶爾可以見到。

三、藥師佛

西夏流行藥師佛像是在早期和中期，在敦煌莫高窟，西夏的藥師佛多繪於正龕外兩側壁，有的也繪於甬道內兩側壁，一般以單像出現並無眷屬。均半側面向主尊，左右對稱。唐宋時有這種題材出現，但偶有繪製，並不流行。西夏時大量繪製藥師佛反映了西夏人對藥師佛的尊崇②。黑水城出土的漢文和西夏文佛經中存有不少的有關藥師佛的發願文③。藏傳繪畫藥師佛在西夏中晚期的出現，豐富了西夏藥師佛的表現手法。

藥師佛也是在藏傳佛教，尤其是在藏區民間受到廣泛尊崇的佛像之一，西藏最大的傳統畫派的創建者勉拉頓珠嘉措的名號「勉拉」，即爲藥師佛的藏文名稱。在藏傳佛教造像中，藥師佛可以表現爲佛，也可以表現爲菩薩。作爲佛表現時，藥師佛具有眉間白毫（ūrṇā），肉髻（ushṇīsha）和短而卷曲的頭髮，身穿袈裟，結跏趺坐。左手作禪定印，持缽倚於雙腿交疊之處；右手作慈悲印，持一產於印度和其它熱帶地方的藥用植物訶子帶果實的枝條或僅持果實。訶子很像檸檬，共有五個棱面。藥師佛作禪定印（dhyāna mudrā）的左手持缽，在這種身形時，藥草訶子往往持於作慈悲印的右手之中。作爲菩薩表現時，藥師佛戴五葉冠和其它菩薩都有的裝飾，藏傳的菩薩裝藥師佛經常以繪畫的形式表現；在中原內地，藥師佛的菩薩身相多用金銅佛的形式表現，穿菩薩裝，裝飾如同佛像，只佩很少的裝飾，象徵物和手

印與藥師佛自己的佛相身形相同，如果是繪畫形式表現，身色爲藍色。在西元八世紀初，出現了七位藥師如來的造像形式，這種形式在吐蕃極爲流行④。藥師七佛形式在漢地也逐漸爲人所知⑤。梵文經典和漢文儀軌對藥師七佛身相有所記載，如《七如來本願行狀座次》（Sapta-tathāgata-purva-praṇidhāna-viceṣṭā-vistara）和《藥師如來念誦儀軌》。七位藥師佛的化身經常是描繪在主尊藥師佛的上方，紅色或金色的身色並作不同的手印。在藏傳佛教繪畫中，都被描繪成金剛座的坐像，有時候在繪畫中僅以代表這些化身的梵文字母表示七佛，七佛所在的方位皆於東方。據說七位藥師如來生出七種藥草並統轄七界。在繪畫形式表現的七佛中，七藥師佛通常和釋迦牟尼佛一起描繪，後者看起來像是七佛的主尊；但中央的圖像可能是作施與印（varada mudrā）的右手持訶子枝藥師佛，此時的藥師佛身色不是藍色而是採用釋迦牟尼佛的金色。如吐蕃時期敦煌絹畫「藥師淨土圖」所繪主尊⑥。

① Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991 瑪麗琳所作 Tibetan Buddhist Art: Aesthetics, Chronology, and Styles.

② 參看劉玉權《民族藝術的奇葩——論敦煌西夏、元時期的繪畫》，刊《敦煌藝術》。

③ 如東方研究所藏西夏文《藥師琉璃光七佛之本願功德經》。

④ 如有明確紀年（西元八三六年）的吐蕃統治敦煌時期的絹畫「藥師淨土圖」，漢文題記有云：「敬繪（？）藥師如來法席。」

⑤ 漢地所見藥師佛之例如龍門石窟十三窟斷代在五二七年的藥師佛以及雲崗石窟所見藥師佛頭像。

⑥ 參看第二一頁注釋①。

圖版二－一－十三①的藥師佛唐卡完全是按照傳統造像學儀軌描繪的：藥師佛身穿豔麗的朱砂紅色袈裟，袈裟由飾有金色花紋圖案的褐色邊框分割成不同規格的方塊，在紅地方塊之內用精致的金線勾勒出佛教的象徵物八吉祥徽和位於宇宙中心須彌山之上的宮殿紋樣，根據早期印度佛教僧團的戒律，僧衣使用碎片舊布製成。這些方塊就是象徵佛之百衲衣。主尊藥師佛結跏趺坐，右手作施與印，但我們沒有看到手中所持的帶果實的訶子枝，畫面手指處的黃色果實爲訶子，這與後期藏傳佛教造像的藥師佛形象有所區別②。左手置於跏趺坐雙腳匯合處，持黑藥缽。主尊與脅侍菩薩之間的背向獅羊沒有出現，佛龕背光處的石綠卷草紋飾改爲金色。藥師佛的脅侍隨從有三十九人，採用八佛一體的樣式，畫面的最上一行繪有七佛，這是藥師佛造像中七佛通常所在的位置。作爲主尊的藥師佛，雖然佔據了主尊的位置，但其身色並沒有按造像儀軌在其呈佛相時變爲佛陀的金色，只是以完全紅色的繪有金色圖案的袈裟來表示位置的變化和釋迦牟尼佛的金色。主尊藥師佛的右側脅侍是日光菩薩（Sūryaprabha），左側脅侍是月光菩薩（Candraprabha）。這兩位脅侍菩薩完全是根據造像儀軌③的要求，即藥師佛的脅侍菩薩必須是日光和月光菩薩，此種安排方式在所有黑水城唐卡中是唯一的例子。其它的作品，佛或上師的脅侍菩薩的安排有極大的隨意性。

對兩位脅侍菩薩的確認，我們可以從其身色、持物和漢地傳統圖案的象徵寓意來分析。日光菩薩身色爲紅色，月光菩薩身色爲白色；持物，日光菩薩右手持紅蓮，蓮上有漢地傳統圖案的日輪，內繪三足黑色雄雞，月光菩薩右手持白蓮，蓮上有月輪，內繪月桂樹和在缽內準備長生不老藥的玉兔，與漢地藥師佛崇拜的特定寓意互相吻合。這種象徵太陽的三足烏雞早期例證見於長沙馬王堆漢墓出土的T形帛畫，西夏人對此極爲喜好，西夏時期的作品多見三足烏雞，如一九七七年武威西郊林場西夏二號墓室出土彩繪木版畫，就有這種圖像，上書

西夏文「太陽」二字④。日光菩薩上方繪有台几，上置經書和一對拂塵；月光菩薩上方繪有噶當覺頓式佛塔一座，塔頂紅色，塔頸金色，塔身白色，從塔門可見三寶，塔基爲深褐色。此種佛塔樣式與安西東千佛洞第五窟東壁所繪噶當覺頓式佛塔樣式基本一致，與同是黑水城作品的「金剛座佛與五佛塔」中的佛塔樣式以及敦煌四六五窟前室西壁所繪佛塔樣式顯然不同。主尊和脅侍菩薩兩側豎格排列的是八大菩薩，每側有四位。這些菩薩的造像在印刷品上沒有局部放大圖，畫面左側上部的三位菩薩的圖像磨損顏料剝落以致於無法辨認，所有的論述此畫的文獻都沒有確認八大菩薩的身分。畫面兩側八大菩薩的下方繪有兩位比丘，身穿百衲衣褐色袈裟，袈裟的顏色與主尊袈裟的線邊色相同。比丘下方是兩位世間護法神畫面左側的四面梵天，右側爲因陀羅。四面梵天與因陀羅之間的一排，中央的四位神靈是四大天王，畫面自右至左分別是白色的東方持國天王，抱琵琶；藍色的南方增長天王，持劍；紅色的西

①這幅唐卡的尺幅是 111 × 82 釐米，艾爾米達什博物館編號為 X2332，有說為絹本，也有記載為棉布，實為絹本。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版七及其解說。海瑟《早期漢藏藝術》一九七五年圖版七，貝桂恩等《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》，第一三三頁，一九七七年。萊因和瑟曼《智慧與慈悲：西藏神聖藝術》圖版一三三，作品的斷代一般認為是在十二世紀末。

②參看《五百密教圖像考》的藥師佛造像，附圖第七二頁。

③ Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, pp.24-26.

④《西夏文物》圖版九十七。

方廣目天王，持蛇；綠色的北方多聞天王，持旗和吐寶獸。此排其餘的四位和下面一排的八位共十二幅圖像，是藥師佛統轄的十二夜叉①。這些夜叉像在藏傳佛教後期的藥師佛圖像中逐漸不存，藏文文獻沒有提到十二夜叉，只見於梵文、漢文和日文文獻②。令人詫異的是，黑水城這幅唐卡出現的十二夜叉都保留了早期印度神靈的造像特徵，是我們現在見到的最早、也是最完整的十二夜叉造像，它與漢文經典《藥師觀行儀軌》所記十二夜叉以十二屬相動物爲頭冠或坐騎的造像不同，與《大正藏》收錄的三種十二夜叉圖像也沒有可比之處（圖版），這些不見於同時期西藏唐卡、純粹印度風格的圖像的出現，表明此幅唐卡不會是入元以後的作品。米蘭圖錄列昂諾夫撰寫的說明沒有關注這些極爲重要的圖像，筆者據其持物和身色，初步斷定底行紅色身相持繩索者爲眞達羅（Sindūra），其右第二位持箭者爲額你羅（Anila），第三位爲摩虎羅（Mahōraga）。

這幅唐卡最引人注目的地方是畫面左右兩角描繪的僧人上師圖像。兩位上師和此畫中除主尊以外所有的坐像一樣，都有焰肩背光，坐於軟墊之上，左下角的上師穿長袖褐色外套，白色內袍和帶有團花圖案的黃色披風，戴著類似中亞穆斯林纏頭的黃色翹簷帽子，帽子兩側有尖角垂帶，這種樣式的帽子在黑水城的其它作品中也可以見到，如愛爾米達什博物館編號X2354的漢式風格唐卡「觀音圖」下方的人物頭飾，我發現這種帽子可能是噶瑪噶舉黑帽的早期樣式，最早爲達布噶舉所用③。這位上師面色較黑，生有藍灰色的鬍鬚，可能是來自印度或克什米爾的上師，也可能就是與都松慶巴大致同時代的貢布巴，他是都松慶巴的上師，但不是黑帽系的創始人，所以上師沒有帶黑帽，他的名號達布拉吉，達布爲地名，拉吉，藏文作 Lha rje，意爲「神醫」，是吐蕃時期贊普赤松德贊賜給醫生的稱號，所以達布拉吉造像往往繪藥草於像前。考慮到帽子的形狀和繪畫的內容（藥師佛），畫面出現的人物與主尊

①這十二夜叉分別是宮毗羅（Khumbīra），黃色身相，持金剛；伐折羅（Vajra），白色身相，持箭；迷企羅（Mihira），黃色身相，持金剛；安底羅（Aṇḍīra），綠色身相，持拂子；額你羅（Anila），紅色身相，持三叉戟或箭；珊底羅（Śāṇḍilya），灰色身相，持箭或海螺；因達羅（Indra），紅色身相，持天杖；波夷羅（Pajra），紅色身相，持弓箭；摩虎羅（Mahōraga），白色身相，持斧；真達羅（Sindūra），黃色身相，持繩索；招杜羅（Cātura），藍色身相，持箭；毗羯羅（Vikarāla），紅色身相，持三頭金剛杵。Frédéric, Louis, Flammarion Iconographic Guides：Buddhism, Paris, 1995, pp. 114-115。但《藥師觀行儀軌》所載十二夜叉身色與持物與以上根本不同，附表如下：

夜叉	本師	時辰	身色	面相	頭冠	右手	左手
毗羯羅	釋迦牟尼	子	青色	怒	鼠	下垂持三鈷	扯右手衣袖
招杜羅	金剛手	丑	赤	怒	牛	把橫劍	開掌執劍首
真達羅	普賢	寅	不詳	怒／靜	虎	寶珠	杖
摩虎羅	藥師	卯	青	怒	兔	作拳當腰	斧
波夷羅	文殊	辰	白	怒	龍	屈臂、作圈攜矢	弓
因達羅	地藏	巳	赤	怒	蛇	屈肘開掌	三叉戟
珊底羅	虛空藏	午	赤	怒	馬	三叉戟	海螺
額你羅	摩利支天	未	白	怒	羊	箭羽	矢根
安底羅	觀音	申	赤	怒	猴	屈肘於胸	掌上寶珠
迷企羅	阿彌陀	酉	赤	怒	雞	杖	作拳於小腹
伐折羅	大勢至	戌	青	怒	狗	劍	作拳於小腹
宮毗羅	彌勒	亥	赤	怒	豬	大刀於頭頂	開掌當腰

②梵文經典為 Bhaiṣajyaguruvaidūryaprabhāsa-pūrvanidhānaviṣesvistara 與Saptatathāgatapūrvanidhānaviṣesavistara；漢文為《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌》，漢文經文云：「世尊！我等蒙佛陀之威力，得聞藥師如來名號，不恐怖惡趣，我等相率，皆同一心，乃至盡形，皈依佛法僧，誓當負荷一切有情，作為義利饒義安樂。」歷來以此為據，將十二夜叉作為晝夜十二時之護法神，以頭上的十二冠作為標誌。Frédéric, Louis, Flammarion Iconographic Guides：Buddhism, Paris, 1995, p.309, notes142-144.

③例如《噶瑪巴：西藏的黑帽喇嘛》（Karmapa：The Black Hat Lama of Tibet）一書，第二一頁插圖，所收米拉日巴的大弟子貢布巴（即達布拉吉 Dvag po Lha rje 1079-1153）像，戴的就是這種帽子。

都有密切的聯繫，主尊上方深藍色背景的藥草畫面所有的環繞人物背光的空間都繪有紅白花蕾相間的枝椏，或許說明了藥師佛的身分，也形成了這幅唐卡的突出特點，因此，筆者確認左側下角上師為達布噶舉上師達布拉吉。

這位上師身後站立的人身穿黑色的寬袖黑袍的西夏地方的漢式風格的服裝，腰間繫著褐色腰帶雙手合十祈禱，用墨線勾勒黑鬍鬚和黑色直髮，人像磨損嚴重，上半部分和下半部分都磨掉了。從黑水城的其它作品和敦煌石窟所見西夏供養人圖像分析，此幅人像顯然也是西夏貴族供養人，或許就是這幅唐卡的施主，這位西夏供養人的出現確切表明此畫為西夏時期作品。右角的上師穿短袖橙紅色背心，褐色百衲衣袈裟有黃色線縫邊，外披一件黃色的帶有圓形團花的披風。這種披風樣式在十二世紀前後的上師人物畫中經常可以見到。上師的造像可見早期西藏和西夏藝術的肖像畫寫實技能。上唇的髭鬍和黑色的稀疏的連鬢鬍突出了凸起的顴骨，使得人物具有一種內在的張力和爆發力，著意刻劃的眼神和置於胸前作法印的雙手都造成靜止坐像人物的動感，這與黑水城和宏佛塔所見上師造像著意追求的寧靜致遠，意趣截然不同。上師所戴黃色鑲邊的黑帽，帽子前方綴有一黃色菱形，上繪十字交杵金剛。這是黑帽系噶瑪巴，即噶瑪噶舉派的帽子。畫面中描繪的上師極有可能是第一世噶瑪巴都松慶巴（Dus gsum mkhyen pa 1110-1193），或者是都松慶巴的弟子。如果畫面左側人物是達布拉吉，與此對應的人物應該是都松慶巴。雖然達布拉吉是都松慶巴的上師，而且也曾出家，但在噶舉派的傳承中，瑪爾巴、米拉日巴和達布拉吉往往被視作在家人，故將都松慶巴置於右尊地位。

我們現在應該考慮的問題是，噶瑪噶舉派被稱為黑帽系（zhva nag pa），一般認為是第二世噶瑪巴噶瑪拔希於一二五六年赴憲宗蒙哥汗庭帳時，傳說蒙哥汗曾賜給噶瑪拔希一頂

金邊黑色僧帽及一顆金印，從此以後噶瑪拔希的噶瑪噶舉派活佛系統被稱之爲黑帽系①。假如此說屬實，畫面戴黑帽的人物就是噶瑪拔希，繪畫的時間肯定是在一二五六年以後，甚至是入元以後，作品本身就是元代繪畫而非西夏作品。然而，我們也不能設想噶瑪噶舉以前沒有僧帽，只是在接受了元帝的僧帽之後其僧人才開始著僧帽，並以此帽作爲該派的名稱。假

①劉立千譯本《土觀宗教源流》（民族出版社二〇〇〇年版），第六四頁：「雖然傳說都松勤巴曾戴黑帽，後遂稱為黑帽派。然而實際是在噶瑪拔希時才受元帝賜予職官的黑帽，從此以後，歷代轉世大德始有黑帽系之稱。猶如現在皇帝輔臣的品級高下，均以帽頂來表示區別，這種做法是始於大清統治者的新制度。然元明統治之時，是用帽型來表示尊卑等級的。當時凡封為帝師的皆賜金緣黑帽。由於這樣的制度，所以明永樂皇帝時，亦曾以這類帽子賜予降欽卻吉等人。至於說噶瑪巴的染黑帽，起自都松勤巴時有十萬俱胝空行母用頭髮編結為冠而供養給他的。很多這些讚揚之辭，可見都是出於虛構。」（dus gsum mkhyen pas dbu zhva nag po gsol bas zhva nag can du grags zer yang / karma pakish la hor rgyal pos las kavi zhav nag po zhig phul bas de phyin gyi skye brgyud rnams la zhav nag can du grags par nges so// deng sang rgyal povi blon po rnams kyi las tshan che chung zhvavi tog gi khyad par gyis byed pa vdi chen po ching gi srid skyong bavi lugs srol gsar ba yin gyi / hor dang rgyavi rgyal srid kyi dus su zhvavi dbyibs kyis vbyed bas / rgyal povi di shri bkur ba rnams la zhva nag gser mdongs can vbul bavi srol yod pavi dbang gis yung lo rgyal pos kyang byams chen chos rje sogs la dbu zhva de lta bu phul snang / de na karma ba chos zhva nag po vdi dus gsum mkhyen pa la mkhav vgro ma bye ba vbum gyi dbu skra las byas nas phul ba yin zer ba sogs che brjod mang po sgrogs pa ni sgro btags kyi gtam du dogs so // p.116-117 ）《藏漢大辭典》就採用這種說法（上冊第一〇頁）。

如以黑帽作爲噶瑪噶舉成爲一個佛教宗派的標誌。噶瑪噶舉由於該派所修那若六法等密乘瑜伽法術等與西藏本身的民間宗教和巫術有一定的相似之處，筆者分析其黑帽的淵源即在於此。藏文「黑帽」（zhva-nag）或「戴黑帽者」（zhva-nag-pa）的本意是「巫師」或「戴黑帽跳神者」，本教即被稱爲「黑教」，本教巫師被稱爲「戴黑帽者」。無此緣由，元朝皇帝決不會賜黑帽與之，因爲藏人和蒙古人信仰中，尚白，黑色代表罪惡①。事實上，現在見到的時代較早的藏文文獻都沒有提及蒙古皇帝賜噶瑪拔希黑帽的史實，如《紅史》和《賢者喜筵》。《賢者喜筵》認定噶瑪噶舉戴黑帽的傳統始於都松慶巴，在提及黑帽起源時寫道：「當其（都松慶巴）剃髮之際，智慧空行母及無上密乘本尊泗魯迦之諸神爲其繫上由空行者頭髮製作的黑帽冠冕，爲其能聚集一切諸佛之事業，遂向其獻名噶瑪巴，因見到這種情況，故以後（都松慶巴及其派系）即執黑帽②。」

藥師佛唐卡出現的黑帽僧人像，爲這幅作品乃至整個黑水城唐卡的斷代都帶來了難題。如果戴此黑帽者爲噶瑪拔希，作品年代就在一二五六年以後，此時距蒙古人一二二六年攻陷黑水城已經三十年。然而，出土唐卡的「輝煌舍利塔」無疑是在黑水城陷落之前封閉的西夏塔。所以，將藥師佛唐卡作爲一二五六年以後的作品就會出現難以解決的年代矛盾。問題的癥結就出在我們囿於一種約定俗成的說法：即蒙哥汗在和林賜噶瑪拔希黑帽，然而，早期的藏文文獻並沒有提到這一史實，如上所述。從帽子的形制考察，蒙古人並沒有噶瑪噶舉黑帽式樣的帽子，西藏和蒙古的風俗都尚白。筆者分析了黑水城漢地風格的繪畫，發現所謂噶瑪噶舉的黑帽實際上是西夏王室的官帽的變化形式。圖版二——十四「西夏王像」黑色的帽子，帽子兩側有直角折起，邊緣用金線鑲嵌；帽子正前方兩側帽翼相對處有近乎菱形的花卉圖案，與「藥師佛」唐卡中僧人所戴黑帽的正面交杵金剛圖完全相同。艾爾米塔什博物館編

號X2531的「官吏與僕從」則是這種帽子的另一種形式：帽子直角兩翼底部相連，中央花卉圖案與帽頂花卉圖案連爲一體。可見這種帽子的形制並不完全相同。西夏官帽與噶瑪噶舉黑帽的相同使我們有理由斷定噶瑪噶舉的黑帽實際上源自西夏而不是蒙古王室，筆者認爲可能是西夏王仁宗仁孝授予噶瑪噶舉僧人，如都松慶巴弟子藏巴敦庫瓦等人黑帽，西夏畫師爲記其事，在「藥師佛」唐卡下方繪製此上師像。這幅噶瑪噶舉上師像是現今見到的最早的噶瑪噶舉僧人戴黑帽像。藏文文獻語焉不詳，可能有如下原因：(1)西夏自仁孝以後逐漸衰落，此後數十年爲蒙古所滅；蒙古人久攻西夏，損兵折將，遷怒於西夏人，與蒙古人打交道的噶瑪噶舉僧人，如噶瑪拔希等，自然不能承認是從西夏人那裡得到了黑帽，後代文獻只能托是蒙哥汗賜噶瑪拔希黑帽，而早期噶舉派僧人撰寫的史志，對黑帽來源一事只能以神話處理，但強調是在都松慶巴時代就已經有了黑帽。然而，後世噶瑪噶舉的上師繪畫，一世噶瑪巴並不戴黑帽，可以證明西夏王室只是給都松慶巴的弟子藏巴敦庫瓦等人饋贈了帽子；(2)蒙古滅西

---

①如 nag-chen「罪大惡極」；nag-can「罪犯」。

②黃灝〈「賢者喜筵」譯注一〉，第二八頁，《西藏民族學院學報》一九八六年第二期；民族出版社一九八六年藏文本，第八六〇頁。（gtsug phud dor bavi tshe ye shes kyi dav ki ma dang vkhor lo sdom pavi lha tshogs kyis mkhav vgrovi dbu skra las byas pavi zhav nag gi cod pan bcings te sangs rgyas thams cad kyi vphrin las gcig bsdus su mdzad pavi phyir karma pa zhes mtshan gsol bar gzigs pas phyis dbu zhav nag po bsnabs）仁欽白桑著《楚布寺志》，介紹黑帽源流時也是採用以上說法（ rin-chen dpal-bzang // mtshur phu dgon gyi dkar chag kun gsal me long zhes bya ba bzhugs so / mi rigs dpe-skrung-khang 1995, pp.239-240）。

夏後，將在西夏王室掠取的物品作爲禮品賞賜給藏傳佛教的高僧，不排除蒙哥汗賜噶瑪拔希西夏金邊黑帽的可能性。⑶最重要的一點是蒙古人幾乎完全採納了西夏王室應對藏傳佛教的整個制度，帝師制度本身就是來源於西夏，西夏頒贈黑帽於帝師或大德僧人的制度亦在繼承之列。

海瑟認爲著黑帽喇嘛像是噶瑪拔希，鄧如萍教授雖然也發現確認爲噶瑪拔希之後有一些斷代的矛盾，但也傾向於噶瑪拔希①，但她用來判定此像與噶瑪拔希黑帽相似的例證是創作於十四世紀初葉的作品②。上述學者同時都有如下共識：黑水城唐卡是西夏繪畫，其中的精美作品是西夏王室訂製的，它們不是蒙元的作品；而文獻記載西夏人並沒有和西夏的王室有任何關係，噶瑪拔希最初是和蒙古人打交道。假如我們確認此幅圖像是噶瑪拔希，那麼與之風格相近、科茲洛夫「輝煌的大塔」所出其它繪畫幾乎都是蒙古人攻破黑水城以後的作品，但塔中的具有紀年的夏漢文文獻和版畫，以及黑水城附近和銀川等地的西夏古塔又確鑿證明塔中文獻是城市陷落以前裝藏的。

圖版二－一－十五③的藥師佛唐卡與圖版二－一－十三的藥師佛唐卡在構圖方式上截然不同，反映出強烈的地方色彩：脅侍圖像在整個畫面中所占的比例比純粹的西藏唐卡脅侍圖像所占的比例要大得多。作品採用了藏傳佛教繪畫的對稱性構圖原則，除了倒數第二行畫面左側的第四位僧人像外，幾乎完全對稱的進行描繪。唐卡中藥師佛的脅侍隨從有三十一位，比圖版二－一－十三的三十九位少八位。藥師佛的身色爲藍色，穿以金色鑲邊的朱砂紅色袈裟，結跏趺坐，右手下垂作施與印，紅色掌心有訶子，左手持盛藥草之黑缽置於雙腳匯合處；此外還繪有髮髻，短黑卷曲的頭髮和眉間白毫等佛之身相。蓮座背龕有立於大象之上的背靠背山羊和印度波羅樣式珠寶嵌飾的宮殿，背光處卷草紋飾底色改爲紅色從而與藍色的藥師

佛身色形成對比色。引人注意的是藥師佛的脅侍菩薩的位置與圖版二—一—十三不同：主尊右側爲月光菩薩，左側是日光菩薩。據說兩位菩薩一位在白晝關注衆生有情，一位在夜晚體恤凡夫俗子，二位菩薩與藥師佛往往合稱藥師三尊。以繪畫形式表現二位菩薩時，日光菩薩的準確身色是橙色或粉紅色，月光菩薩爲白色。二位菩薩所作的手印很不確定，經常是二位菩薩相對稱的無畏印和施與印。此幅唐卡中右側爲白色的月光菩薩，左手所作手印似爲轉輪印，右手持紅瓣月蓮花莖；左側爲粉紅色的日光菩薩，右手所作手印與月光菩薩左手手印相同，左手持白瓣日蓮花莖。然而，二位菩薩前方所繪的台几經書和佛塔的位置沒有掉換，日光菩薩上方的經書在此幅作品中與月光菩薩相對，月光菩薩上方的佛塔在此幅作品中與日光菩薩相對。西藏繪畫的左右陰陽觀念爲陽右陰左，二位菩薩的位置掉換，筆者估計是畫工疏忽所致。

頂上一排是七位藥師佛的化身，皆穿紅色袈裟，結跏趺坐，每位化身佛結有不同的手印，有焰肩、白色的頭光和石綠色繪有卷草紋的身光。唐卡下方第一排的神靈，畫面右側第二

①二〇〇〇年七月萊頓大學第九屆國際藏學會期間與作者的研討及鄧如萍教授 Portraiture and Patronage in Tangut Buddhism 12th-13th Century 的論文，即出。

② Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., World of Transformations：Wisdom and Compassion：Tibetan Art of Wisdom and Compassion, 1999. Tibet House, 1999. p76, fig1.

③這幅唐卡的尺幅為 121 × 82 釐米，繪於棉布之上，艾爾米達什博物館編號 X2335，現有的論述此畫的文獻只有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》（圖版十五，第二九頁）以及比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版八及其解說。

位粉紅身色，持蛇的神靈，根據圖版二—一—十三所繪四大天王的造像傳統，我們可以確認爲紅色身相的西方廣目天王。畫面左側第二位身色白色，持琵琶的神靈可以確定爲白色身相的東方護國天王。左側第一位藍色神靈，持矛旗，可能是多聞天王，右側第一位神靈，持物不甚清楚，可能是增長天王。畫面右側第三位是白色身形的四面梵天，與之對應的左側第三位紅色身相的神靈可能是因陀羅。此行中其它的三位是八大菩薩中的三位，但爲什麼如此描繪而不繪出全部的八大菩薩，原因不得而知。這幅唐卡中最顯得突兀的是畫面左側第四位的僧人像，他的出現打亂了整個唐卡精心架構的對稱性，而且僧人圖像的描繪方式不似喇嘛裝，更像普通比丘，與圖版七倒數第三行的兩位比丘像應有某種關係，或許是佛教醫學初傳時期的賢哲或上師，因爲在黑水城的出土的所有藥師佛唐卡中都繪有此比丘像。最下面的一排爲十二夜叉，幾位夜叉的圖像與持物已不能辨識。

黑水城以金剛座釋迦牟尼佛爲代表的佛像在造像風格上有突出的特點：人物身體各個部分的比例比《造像度量經》①要求的尺寸明顯縮小，頭部較大，五官極爲集中，由於眼神向下身體前傾的緣故，髮髻至額頭的距離顯得很長，使得佛陀呈少年相。人物的脖頸非常之短，臂膀的胸廓異常壯碩而腰肢不顯，四肢較短，這些造像特徵筆者稱之爲「黑水城佛陀」特徵，他與十一—十二世紀前後出現的波羅時期的金剛座釋迦牟尼佛雖然在構圖上大致相同，但佛陀本身的造型卻大異其趣，波羅時期造像人物比例合度，頸項四肢勻稱②。與黑水城造像特徵相似的是受到印度波羅藝術影響的緬甸帕甘（Pagan）時期（十—十三世紀）造像中出現的「短頸佛」如圖版二—一—十六③，但這些帕甘作品是雕塑，創作的年代大約是在十二世紀至十三世紀④，與黑水城唐卡的創作年代大致相同。我們在雲南大理崇聖寺千尋塔所出大日如來金質佛像中也能看到這種四肢粗短的短頸佛⑤。筆者以爲黑水城佛陀的特徵是藏

傳佛教造像地方化的結果，在西藏繪畫中，並沒有出現「短頸佛」造像的時期。值得注意的是，我們在賀蘭縣宏佛塔塔基發現了「黑水城佛陀」樣式的擦擦⑥；青銅峽一〇八塔出土的

---

①《大正藏》藏文版《大藏經》卷一四三「醫方明工巧明部」第三部分收有早期譯入的造像經典，分別是No.5804《十拃量度經》（sangs-rgyas-kyi-skuvi-gzugs-brnyan- gyi-mtshan-nyid）；No.5805《正覺佛所說身影像量釋》（rdzogs-pavi-sangs-rgyas-kyi-gsung-bavi-sku-gzugs-kyi-tshad-kyi-rnam-rgrel）；No.5806《畫相》或稱《繪畫量度經》（ri-movi-mtshan-nyi）和No.5807《身影像量相》（sku-gzugs-kyi-tshad-kyi-mtshan-nyid），稱為三經一疏。以上經典分別見於《大正藏》卷一四三，第二二八—二二九、二二九—二三〇、二三〇—二三五和二三五—二三八頁。其中由扎巴堅贊和達磨多羅翻譯的《佛說造像量度經疏》（即No.5805）由大清內閣掌管番蒙諸文西番學總管儀賓工布查布（一六九〇—一七五〇）轉譯成漢文。

②參看Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India（8th-12th centuries）and Its International Legacy：Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990圖版十三；十五；十六，這些金剛座釋迦牟尼佛勾畫出自西元九世紀至十二世紀此類圖像的造像特徵。

③Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India（8th-12th centuries）and Its International Legacy：Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990圖版六十一和六十二。

④藏族學者很早就注意到了東印度藝術在緬甸蒲甘的存在，參看多羅那它《印度佛教史》張建木譯本，第二七一頁：「（印度）上述的這些流派現在在印度已經不大有了，只在蒲甘和南印度一帶現在還盛行興建佛像，不過這些工藝傳統以前在西藏顯然沒有出現過。」

⑤李昆聲《雲南藝術史》書前附錄圖版。

⑥《西夏佛塔》圖版一〇五。

磚雕中有數件與黑水城唐卡作觸地印釋迦牟尼佛造型特徵完全一致的青磚浮雕像，其中最為完美的是〇八五號所出釋迦牟尼佛像，此外尚有〇〇一、〇一七諸塔所出釋迦牟尼佛像①。最近，在西夏王陵遺址也發現了衆多的藏傳佛教造像風格的「擦擦」，其中的釋迦牟尼佛造像具有典型的黑水城佛陀特徵（圖版二一一一十七）②。這些「擦擦」與斯坦因在黑水城所獲的脫模泥塑（圖版二一一一十八）③的造像風格大體相同，同屬十一一十二世紀的作品。然而，這些「擦擦」代表的圖像風格似乎並非來自於衛藏，而是與絲路西域一線佛教圖像的傳播有關。西夏人在繪製藏傳風格的唐卡時，將已有的佛陀造像特徵融入其中，從而使得黑水城唐卡的佛像呈現獨特的風貌。

武威新華鄉纏山村亥母洞出土的五佛冠殘件（圖版二一一一十九）是近年出土的優秀的西夏藏傳繪畫作品之一④。左側藍色身形者爲東方阿閦佛，作觸地印（bhūmisparśa mudrā）；右側黃色身形者爲南方寶生佛，作慈悲印。作品色澤豔麗，保留了衛藏繪畫的特徵。然而，主尊背龕樣式卻有包括西夏繪畫在內的中亞繪畫焰肩佛特徵，這種近乎圓形的頭光和背龕，兩側張開的焰肩及下方的須彌座在十一一十三世紀的衛藏唐卡中極爲罕見，但在黑水城雕版印畫作品卻非常普遍，例如下面列舉的這幅西夏刊說法圖。榆林窟第三窟觀音壇城主尊像背龕樣式與此完全相同。拜寺口西塔「上師像」主尊左右兩側出現的菩薩圖像，畫法與五佛冠殘片基本相同。可見西夏藏傳圖像逐漸形成了自己的傳承。

第二節　黑水城唐卡中的菩薩與佛母圖像考

黑水城出土的唐卡中出現的單幅菩薩像主要是觀音及其化身蓮花手菩薩，現在公布的只

有一幅文殊菩薩像。佛母像所見最多的是佛頂尊勝，包括佛頂尊勝壇城共三幅，八幅唐卡以三種不同的造像形式描繪觀世音，另有白傘蓋佛母和作明佛母各一幅，還有一幅著名的緙絲綠度母唐卡。黑水城出土雕版印畫中尚存一些佛母圖像，如佛頂尊勝、大孔雀佛母、般若佛母等等。

一、觀音與蓮花手菩薩

觀音信仰在西夏時期非常盛行，現存的西夏繪畫有很多作品都是描繪觀音，不過都是遵奉漢地造像傳統，由晚唐五代宋而來的水月觀音。這些觀音造像莊重大方、瀟灑俊逸、和藹慈祥，比前期的水月觀音造像更加優美、成熟。然而，作爲西夏藏傳風格的唐卡描繪的觀音則完全與之不同，遵奉了衛藏的繪畫傳統，由於藏傳繪畫的觀音與漢地繪畫的觀音在造像特徵方面存在著巨大的差異，在阿彌陀佛像中看到的漢藏風格的雜糅現象沒有出現。

①參看寧夏回族自治區文物管理委員會雷潤澤等編《西夏佛塔》，第二六六—二六九頁，圖版一九二、一九三、一九四、一九五和一九七。

②這件描繪阿彌陀佛（未來佛）的擦擦圖片係寧夏文物考古研究所孫昌盛提供。

③Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas : Chinese Art from the Silk Route, London 1990，圖版一六一。

④李永良主編《河隴文化》圖版三四一，圖版沒有確認身分。

圖版二－二－一①爲十一面觀音唐卡。

十一面觀音梵語專名爲 Ekādaśa-mukha，藏語作 vphags pa spyan ras gzigs，即「尊勝觀世音」，爲觀音密教身相之一。十一面觀音的起源有多種說法，但結尾大都是觀世音下界至地獄，救度受苦受難的衆生有情於水深火熱之中，導引他們進入阿彌陀佛的西方淨土。按照造像儀軌，此種身形的觀音可以分爲三種主要類型：⑴由三層三面外加後方一面和頂上一面相疊構成十一面；⑵由五面一層、四面一層和一面一層相疊外加頭飾前方圖像構成十一面；⑶在頭冠周圍安置十面環繞主面構成十一面（此種結構極爲罕見）。其中位於正面的平和靜相的三面代表「三種隱匿的寶藏」，左邊的忿怒相三面代表「三守護」，右側的突出牙齒的靜相三面代表「三護法」，頭頂最上方一面或頭飾前方的圖像代表阿彌陀佛。當觀音頭後安置一笑面時，此面代表業力，整個十一面三層的安排象徵三界。十一面觀音的頭光或身光兩側經常出現五日輪和一如意寶，象徵觀音的十一種變化身形。十一面觀音呈八臂身相時，據印度造像學原始文獻，應爲蓮花（Padmannarteśvara）的八臂身相，但此時身色爲紅色，具人形，擁妃，坐於八瓣蓮花之上，伴神有度母、金剛忿怒佛母（Bhṛikuṭī）等。假如爲十八臂身相，就只有四位伴神，其中有馬頭金剛②。

畫面主尊十一面八臂觀音像主尊呈坐相，白色身形，金剛跏趺坐。其十一面的排列與上述造像儀軌所述三種方式中的第一種相似，但略有不同，在呈金字塔狀相疊的三層三面之上有二面相疊，最上面孔爲紅色的阿彌陀佛，其下置有一藍色忿怒面。往下爲最上三面，正面爲灰褐色，右側爲紅色，左側爲藍色；中間三面正面爲粉紅色，右側爲灰褐色，左側爲黃色；下方三層主面之主面與身色同，爲白色，右側爲黃色，左側爲灰褐色，至此我們發現十一

面的色彩安排是黃色，灰褐色和藍色交錯進行的，除了右側面的呲牙面相外，只有最上方的藍色忿怒面，與畫面左側安置忿怒面的儀軌不同。主尊生有八臂，兩隻主臂置於胸前，以雙手指尖持如意寶，作合十印。其餘三隻右手分別持黑色的念珠、結與願印、持金色法輪（或日輪）。三隻左手分別持白蓮花、黃色淨瓶和弓箭。觀音十一面頭飾皆爲印度波羅樣式，依據菩薩裝儀軌，主尊佩有金耳環、項鍊、臂釧、手鐲和腳鐲，繫有黃、紅、黑和綠色道的圍腰。觀音的身相造型風格與傳統的波羅樣式略有出入，盤狀圓滿的面孔和壯碩的胸臂似乎與大英博物館藏敦煌絹畫「蓮花手菩薩」以及榆林窟二十五窟大日如來造像體現的藝術傳承有一定聯繫③。觀音頭光爲雙頭光樣式，下方主三面的粉紅色頭光和上方諸面的白色橢圓形

---

① 這幅作品艾爾米達什博物館編號為X2355，尺幅132×94釐米，畫布為棉布，斷代在十二世紀。論述此畫的文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》；貝桂恩等《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：佛教喇嘛教藝術》圖版二十五，巴黎一九七七年；萊因和瑟曼編輯《智慧與慈悲：西藏神聖藝術展覽圖錄》圖版一二八，一九九一年；比奧特羅夫斯基編《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》後兩種圖版說明皆由薩莫宇克所撰。

② Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Te×ts of Rituals, pp.133-136, Calcutta, 1968 以及 Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, pp.67-70, Dover, New York, 1988.

③「蓮花手菩薩」斷代為九世紀，畫面有藏文題記。大英博物館編號 OA1919.1-1.0101。關於這一藝術傳承的描述，可以參看 Heller, Amy, Eighth-and-Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet, pp.86-103，刊 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART: Towards a definition of style, London 1997.

頭光，外圈有平行五彩色道構成具有中亞風格的外射光焰。拱頂兩側鳥禽圖像爲頂羽金色，頭部有黑色斑的白色鳥（孔雀或金鵝？），其旋上的金色尾羽稱爲頭光的裝飾。背龕爲石綠底色，用黑色勾勒卷草紋，背龕旁柱兩側沒有波羅樣式常見的獅羊和白色幃幔，蓮座樣式爲五彩對卷渦輪紋。此幅唐卡描繪最爲出色，也最具黑水城地方色彩的人物是觀音紅色背光左右上角描繪的作安慰印的從弟阿難和大迦葉。兩位僧人袈裟的用筆方式，甚至包括筆觸都與黑水城「金剛亥母唐卡」下方的僧人圖像描繪衣褶的方式相同，與傳統的西藏唐卡描繪袈裟的格式是截然不同的，所以這幅作品一定是在黑水城或西夏本土繪製的。二僧圖像也顯示了當時高超的肖像寫實水準，人像基本上用線造型，然後略施暈染以凸凹明暗關係。

唐卡最上方一行繪有五方如來，這種構圖方式在黑水城作品極爲常見。畫面左一爲綠色身相的不空成就如來，雙手結禪定印；中央爲黃色身相的大日如來，結法輪印；右二爲白色身相的寶生如來，其手印應爲右手作慈悲印，左手應持如意寶置於腳踵處，身色爲黃色，但唐卡中這位如來右手作觸地印，左手作禪定印。右一殘損圖像應爲位於東方的藍色身形的不動如來，右手手印不明，左手作禪定印。此處五如來的身相與傳統造像學的儀軌略有很大出入。主尊兩側所繪四位神靈從持物可辨明爲四大天王，畫面右側上方爲白色身形的東方持國天王，雙手持琵琶；下方爲綠色身形的北方多聞天王，雙手持旗；右側上方爲藍色身形的增長天王，雙手持劍；下方爲紅色身形的西方廣目天王。唐卡最下方的四位神靈，畫面右角紅色神靈的金色髮髻中生有馬頭，可以判定爲馬頭金剛；馬頭金剛左側爲白傘蓋佛母（sitātapatrā aparājita）；但其所持傘蓋爲虎皮紋經幢；畫面左角爲綠度母，右手作慈悲印（vara）左手持盛開的蓮花莖並作安慰印（或稱思辨印 vitarkamudrā）；綠度母右側爲黃色身形的摩利支天，此種安

排爲藏傳佛教造像中多見，其雙手作安慰印，持拂子。薩莫宇克認爲觀音眷屬神爲什麼將此四神聯繫在一起，原因不明。筆者認爲此種造像傳統遵循的是印度造像學的早期傳統，印度造像學文獻中白色身形的觀音爲 Khasarpaṇa，其脅侍神靈就有綠度母、善財（Sudhanakumāra），金剛忿怒佛母（或稱黃度母、顰眉度母梵文 Bhṛkuṭī 藏文作 khro gnyer can ma）和馬頭金剛①。應該引起我們注意的是，黑水城唐卡的一些構圖方式和神靈的安排並不見於同一時期的西藏唐卡，似乎他們遵循著衛藏繪畫的早期傳統。

武威新華鄉纏山村亥母洞亦出土一幅西夏時期的十一面觀音立像絹質唐卡，構圖方式與十二世紀中葉的一幅衛藏十一面觀音立像②大致相同，繪畫手法爲帶有中原風格的工筆填色，整幅作品損毀嚴重，但兩側菩薩早期的波羅頭飾清晰可見③。

圖版二—二—二④的觀音菩薩爲唐卡殘片尺幅爲二七×二八·八釐米，以此推斷，原作

① Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sādhanamālā and Cognate Tantric Te×ts of Rituals, pp.128-129, Calcutta, 1968.

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. Pl.12.

③圖版見李永良主編《河隴文化》圖版三七〇。

④這幅唐卡在艾爾米達什博物館藏品編號 X2352，尺幅為 27 × 28.8 釐米。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版三十五，一九一四年；貝桂恩等《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》巴黎一九七七年；比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版十三及其解說。

應該是一幅很大的唐卡，畫面中的觀音生有四手，據印度造像學文獻，四臂觀音是觀音的密教身形之一，梵文名稱爲 Ṣaḍakṣari-Lokeśvara ，藏文作 vjig rten dbang phyug ，即世自在觀音，身色白色，作合十印（Añjali），象徵標幟爲念珠和蓮花，脅侍神靈爲右側的持寶（Maṇidhara / nor bu vdzin）和左側的大明佛母（Ṣaḍakṣari Mahāvidyā / rig pa chen mo），右手持蓮花，左手持念珠，主要的雙手置於胸前作合十印。四臂觀音的眞言爲六字大明咒，當觀音與大明佛母出現在同一組繪畫中時，稱爲世觀音。此幅四臂觀音造像是嚴格按照造像儀軌描繪的，作品最突出的特點爲其色調的清麗溫潤和人物姿態的優雅和諧。觀音的頭飾從殘存的部分判斷，黑色部分類似扎唐寺壁畫的高髮髻，頭飾、耳環、項鍊、臂釧和手鐲等等皆以金色描繪，並佩有紅色纓絡，左肩搭有獸皮綬帶。背龕較大，石綠底色，繪有卷草紋。

圖版二—二—三①的蓮花手菩薩是所有黑水城藏式風格唐卡中最爲優秀的作品之一。原屬一幅大唐卡的左側邊，我們所能看到的中央主尊大像遺存的部分只有殘片左下方的一片蓮花瓣和繪有金色串莖菊花（？）等圖案的黑色衣服（黑地和紅地？），衣服裹住了殘存的跏趺坐膝蓋。這幅殘片本身就是由幾片殘片貼補而成的，畫面右上方貼了幾片繪好的蓮花，在畫面左上方和中間的左邊緣還貼有窄條繪布，似乎是先貼上修補的畫布，然後再以相近的色彩加以重繪。這些貼補修繕的痕跡和磨損殘破的品相都表明這件作品的年代非常古老，或許繪製於十二世紀以前，是所有並腳脅侍菩薩樣式中較早的圖樣。因爲在所有黑水城的唐卡作品中，這位蓮花手菩薩是唯一被繪成正面像的脅侍菩薩。菩薩的上半身朝向觀衆，雙腳並向主尊一側；身爲白色，一頭二手，所結手印不明，左手持一支白蓮花莖。人物裝飾華麗，髮髻上飾有花朵，有項圈、耳環，手鐲、腳鐲、臂釧和長及過膝的纓絡，半透明的絲巾幾乎水平穿過胸部，繫於左肩，這種飾物在拉達克的繪畫中可以看到相似的類型，但現在要找出完

全相似的髮式和頭飾還比較困難，可能不是完全的印度波羅樣式的，因爲這幅作品體現的美學風格與其它的並腳脅侍菩薩唐卡截然不同，雖然菩薩的雙腳並向主尊一側，身體稍微的扭轉也使得人物趨向主尊，但畫面人物顯然被誇張描繪的頭部，渾圓的面龐，軀幹和雙臂掩蓋了細弱的腿部造成的趨向感，特別是完全正面的頭像描繪使得脅侍菩薩具有某種獨立性。黑水城唐卡這幅唯一的正面脅侍菩薩像或許蘊涵了某種藏傳繪畫以外的西域因素②。大英博物館藏吐蕃絹畫「金剛手菩薩」是正面像，但雙腳沒有並向一側③。所以這幅唐卡殘片或許具有兩個方面的意義，它可能代表著此類風格的作品的早期形式，將某種中亞的造像特徵與衛藏波羅風格融合起來，或者說是典型的衛藏波羅風格在西夏繪畫中產生的變異。特別是對波羅風格的人物造型比例進行了大的改變。此外，主尊殘存的繪有金色串莖菊花的黑地服飾反

①艾爾米達什博物館藏品編號X2353，尺幅為76.5 × 25 釐米。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版二，第一八頁，一九一四年，與萊因和瑟曼編輯《智慧與慈悲：西藏神聖藝術展覽圖錄》圖版二十一，第一二三頁，一九九一年，以及比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版十七及其解說。

②讓脅侍人物正面是西元六世紀以來于闐畫派遵奉的特徵。如馬里奧布薩格里所說：「（于闐畫派）對人物形體的處理極為有趣，其主要特點是偏愛讓人物處於正面視中，臉是圓的，近似圓盤型。」「（這種畫派）是一種平面的，幾乎近似與二維的圖案」。Mario Bussagli, Central Asian Painting, From Afghanistan to Sinkiang, 1979 Switerland, pp.53-67, The School of Khotan.

③Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas : Chinese Art from the Silk Route, London 1990, pl.36.

映出明顯的漢地風格。菩薩的頭光原本所施應爲石綠色，這是西夏早期繪畫最爲突出的用色特徵，與黑水城上樂金剛壇城唐卡與宏佛塔所出唐卡主尊頭光後的用色相似。

蓮花手菩薩藏文寫作 phyag na padma，屬於十一面觀世音的人形變化形態之一。造像特徵包括作慈悲印（vara），所持物爲蓮花和淨瓶，辨識標誌是頭冠上的阿彌陀佛。所以，按照印度的佛教造像學，蓮花手菩薩屬於明妃，稱爲白衣母菩薩（Pāṇḍarā），屬於白衣（Pāṇḍaravāsinī）的禪定佛阿彌陀佛（Dhyāni Buddha Amitabha）統轄，身色爲紅色，象徵物爲蓮花①。作爲觀音變化身形的蓮花手菩薩，身色爲白色（尼泊爾造像爲紅色），結論辯印（vitarka）和慈悲印，象徵物爲蓮花和甘露（淨）瓶，辨識標誌爲頭冠上的阿彌陀佛。據說蓮花手菩薩依照阿彌陀佛的旨意創造衆生有情。通過本尊阿彌陀佛的中介，蓮花手菩薩也獲得了創造神變力，他手中的蓮花就是這種力量的象徵。人們還認爲蓮花手菩薩締造了現世（第四世），並且爲了創造製出梵天；爲了留存製出毗濕奴（Vishṇu）；爲了毀滅製出大濕婆天（Maheśa/Śiva）。在喬答摩佛圓寂以後，人們相信蓮花手菩薩承擔了弘傳佛法的重任，直到世間手（Viśvapāṇi）創造出來世（第五世）。或許正是這個原因，蓮花手菩薩信仰在西藏極爲的流行。據說蓮花手菩薩還是龍族喜愛的神靈。他經常被描繪成修長優雅的年輕男子造像。作爲禪定菩薩（Dhyāni Bodhisttva），蓮花手的著裝像印度的王子，佩有許多的裝飾。頭髮在五葉冠之後繪成僧帽狀髮髻（ushṇīsha），髮髻之上繪有蓮花手菩薩的確認標記，一尊很小的阿彌陀佛像，但在繪畫作品中經常不繪五葉頭冠。在蓮花手菩薩的最早期造像形式中，蓮花手菩薩僅僅持有他名稱中指明的蓮花，在後期的造像中才逐漸出現了淨瓶。根據蓮花手菩薩的咒語Oṃ, maṇi padme, hūṃ！蓮花手菩薩應該持有珠寶，但蓮花手菩薩持珠寶的造像在藏傳佛教造像中極爲罕見，與此同時，在漢傳佛教和日本佛教造像中，如意寶（cin-

tāmaṇi）經常表現爲觀音的密教身形所持的附屬的象徵物。此外，蓮花手菩薩經常被描繪爲立像，雙手結論辯印和慈悲印。作慈悲印的左手持蓮莖或淨瓶。在八大菩薩造像中表現的蓮花手持插在淨瓶內的雙枝蓮花莖和觀音的象徵念珠。假如淨瓶有物支撐，就像佛教儀軌中使用的甘露瓶。假如手持淨瓶，往往持於淨瓶頸部，印度式樣爲圓形，犍陀羅式樣時爲橢圓形或尖頂形狀。蓮花手菩薩有時在左肩上覆有羚羊皮，在這種身形時，如果他的頭冠上的阿彌陀佛小圖像沒有出現而且手持淨瓶，此時的蓮花手菩薩就像標幟也是甘露瓶（kalaśa）的彌勒菩薩。蓮花手有時是定光佛（Dīpaṇkara Buddha）的脅侍菩薩，但他自己也有四位脅侍。在此情形下，綠度母總是在他的右邊；脅侍還有般若佛母（Prajñāpāramitā）或者摩利支天（Marīci），黃度母和馬頭金剛（Hayagrīva）。我們也可以在文殊菩薩、金剛手菩薩和蓮花手菩薩三位一組的造像中找到這位菩薩。藏傳佛教寺院中的蓮花手是白色身形，但在尼泊爾卻被繪成紅色，而且往往省略了頭冠中的阿彌陀佛②。

哈佛大學藝術博物館另藏有華爾那一九二四年攫自黑水城的壁畫殘片「蓮花手菩薩」（圖版二一二一四）③，畫中蓮花手頭冠有阿彌陀佛像，與唐卡殘片相比，它的年代明顯靠後。

---

① Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Te×ts of Rituals, Calcutta, 1968, pp.49-51.

② Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, pp.61-66.

③ 這幅殘片編號 1924.67.3。

二、白傘蓋、作明佛母與佛頂尊勝

白傘蓋佛母梵文名稱爲sitātapatrā aparājita，聖彼得堡東方研究所藏有西夏文《聖一切如來頂髻中出白傘蓋佛母無敵大回折明咒大明王總持經》、《大白傘蓋之燒施法事》、《大白傘蓋母之總持誦順要語》、《大白傘蓋母之三面八手供養順》、《大白傘蓋母之依護國舍順要語》、《大白傘蓋依施食法事（儀軌）要語》①等相關經文。除了吐蕃之外，西夏白傘蓋佛母的流行或許與契丹有關，其時，中天竺摩揭陀國慈賢任契丹國師，並譯《一切如來白傘蓋大佛頂陀羅尼》②。白傘蓋佛母藏文寫作gdungs dkar can ma，是藏傳佛教萬神殿中重要的女神之一，常被稱作千頭千手佛母（dbu ston phyag ston can gyi lha mo），被認爲是觀音的化身之一。修念此佛母的儀軌文爲《白傘蓋佛母禳解法》（gdugs dkar zlog sgyur），可以禳解各路妖魔引起的災難。在西藏流行的三種禳解儀軌文中位居第一③，藏文大藏經《甘珠爾》WA卷收有《佛頂大白傘蓋陀羅尼》（de bzhin bshegs pa thams cad kyi gtug tor nas byung bavi gdugs dkar bo can）。但據印度佛教造像學文獻，白傘蓋佛母被看作大日如來的化身之一，在《悉地花蔓》（Sādhanamālā）中的〈大日如來師尊品〉（Vairocanāyakām）對白傘蓋佛母有如下描繪：「信衆要將他（大日如來）觀想爲女神白傘蓋母，此女生有三面六臂，每面生有三眼，白色身相。其右側面爲藍色，左側面爲紅色。三隻右手分別持法輪、寬頭棒和弓；三隻左手分別持金剛、箭和帶Tarjanī的繩套。白傘蓋呈忿怒相，能夠摧毀衆魔，戴諸種飾品，穿各色衣飾，由大日如來導引。應供養……④。」基本身相的白傘蓋生有一面二臂，右手作無畏印，左手持白傘蓋。有時除了藍、白、紅三面之外，背後亦生有一面

。有的身相白傘蓋生有八臂，主要的兩隻手持其標幟白傘蓋，其餘的手持法輪、弓和箭，經書、繩套等等。白傘蓋佛母生有天眼，但爲平和靜相。

圖版二一二一五⑤的絲絹唐卡，主尊白傘蓋完全是按照造像儀軌描繪的，與其它藏傳佛教白傘蓋的造像一致，此畫的白傘蓋爲黃色身形，生有三面八臂，中央主面與身色同，爲黃色，右側面爲紅色，左側面爲藍色。除了眼睛的些微忿怒相表情之外，總體呈平和靜相。頭冠之後有多見於十一—十二世紀西藏風格繪畫的凸起的高髮髻。由於畫面磨損，顏料脫落，白傘蓋雙手持物不易分辨。其右手所持物爲經書（？）、法輪、箭（？）和（？）；左手持

①參看史金波《西夏佛教史略》附錄，第三四三—四一七頁及史金波等編《俄藏黑水城文獻》一—四卷，上海古籍出版社一九九四—一九九七年。

②參看《全遼文》卷十二所收〈房山石經丙寅歲季秋造經題記〉，此經刻於「皇統六年」（一一四六年）。轉引自宿白《藏傳佛教寺院考古》，第二三九頁。

③其它兩種為《般若波羅蜜多心經禳解法》（shes rab snying povi bzlog pa）和《空行母獅面禳解法》（mkhav vgro ma seng gevi gdong pa can gyi bzlog pa），三者合稱 gdugs shes seng gsum gyi bzlog pa。

④Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Te×ts of Rituals, pp.215-216, Calcutta, 1968.

⑤艾爾米達什博物館編號X2364，尺幅 48 × 42 釐米，近乎方形，原作裝裱為 81 × 45 釐米。論述此畫的文獻只有比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十四及其解說。

白傘蓋、金剛、弓，第四隻右手結期克印。主尊有黃色條狀頭光，其背龕底色極爲特殊，爲紅黃藍組成的色道，實際上藝術家是將中亞地區流行的背光樣式改繪於背龕之內。整個身光爲紅色，內用金色勾勒平行波浪紋。主尊身光四周各繪有一尊除障者（Vighnantaka），皆爲藍色身形，豎立黃髮，左手作期克印，右手持金剛。白傘蓋佛母蓮座下方繪於紅色背景之上的是五位空行母，一手托供品盤。畫面右角繪有上師像，穿紅色袈裟和黃色披風，袈裟和披風的樣式已經和見於西藏傳統唐卡的上師像服飾相同，但畫面衣紋仍可見墨線勾勒造型的特點。此幅作品中，供養人的地位已大爲提高，在畫面左角和上師像占有相同的空間。這位施主具有典型的西夏頭飾，雙手持香爐，褒衣博帶，獨處於藍色背景的方格內。整個唐卡幾何構圖的特徵非常明顯，上面的部分可以看成一個正方形，用塡充畫面空白的釉藍色將其統一起來，並造成二維空間感，體現畫面某種四方壇城的意義，最下方的一行，無論是空行母、上師，還是施主都表示對神靈的虔心供養。從而構成唐卡的雙層含義。

作明佛母梵文作 Kurukullā，音譯拘留拘里，又稱紅度母，藏文稱之爲作明佛母（rig byed lha mo），但更多的使用音譯詞 ku-ru-ku-li gsang-sgrub，此神被認爲是薩迦金法所傳懷柔佛母之一（sa skyavi gser chos sogs las byung bavi dbang gi lha mo zhig）①。作明佛母有二臂、四臂、六臂或八臂身相，在其頭冠之上有禪定五佛的圖像。二臂身相的作明佛母稱爲清淨作明佛母或白作明佛母（Śukla Kurukullā），四臂身相的作明佛母則有多種稱呼如 Tā-rodbhava Kurukullā、優塡作明佛母（Uḍḍiyāna Kurukullā）、喜金剛業力作明佛母（Hev-ajrakrama Kurukullā），或者劫作明佛母（Kalpokta Kurukullā）。作明佛母的經咒爲 Om, Kurukullā Hūm Hrīḥ Svāhā，念誦此經咒一萬遍可征服衆人，三萬遍可降伏大臣，十萬遍驅走國王。四臂身相的作明佛母，據印度佛教造像學文獻描繪，爲紅色身形，穿紅色衣衫，戴紅色飾

物，其蓮花座亦爲紅色。兩隻左手作無畏印和持箭，兩隻右手持弓和紅色蓮花，以金剛遊戲座（Vjraparyaňka）的姿勢坐於蓮花座上，座下是樂欲天（Kāmadeva）和他騎羅睺魔（Rāhu）的明妃。作明佛母身後有紅色大背光，頭冠之上有阿彌陀佛像，居於拘留拘里山上，其像年輕豐滿，情感豐蘊。有時作明佛母手持花箭，搭於花弓之上作欲射狀②。在藏傳佛教造像中，弓和箭是作明佛母的標幟。據說生活不幸福的夫婦可以祈禱作明佛母得到幸福，但必須在沒有婦女在場的情況下祈求這位度母。紅色在印度是幸福之色，故作明佛母身色、衣飾皆爲紅色。

黑水城的這幅作明佛母（圖版二—二—六）③，主尊作明佛母紅色身形，生有一面四臂

①所謂薩迦金法，指由薩迦派支系擦路巴所傳的十三種不許傳出寺院牆外的密法，即十三金法（gser chos bcu gsum）。其中包括三空行法（mkhav spyod skor gsum）、三大紅（dmar che skor gsum）、三小紅法（dmar chu skor gsum）、長壽金剛母法（vchi med rdo rje lha mo）、紅財神法（dzam dmar）、獅面母法（seng gdong ma）和黑文殊法（vjam dpal nag po），總數為十三。十三金法中修習的紅財神可能是作明佛母，因為作明佛母就是護財女神，但紅財神也指藏文中的布祿金剛（dzam-priksha閻婆羅或寶藏神 Jambala），因為 Kurukullā 之 Kuru 在梵語裡還指須彌山之北方古國名，北方亦為多聞天王之化身寶藏神所居之地。如果這樣，作明佛母可能是三大紅修法中的神靈之一。

② Bhattacharya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Te×ts of Rituals, p.149, Calcutta, 1968.

③艾爾米達什博物館的編號為 X2386，絲質畫布，尺幅 67×53 釐米。論述此畫的已有文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版七十二與比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十五及其解說。

，頭冠爲五顆串起的頭顱，按照造像學文獻，此五首應爲禪定五佛，但考慮到畫面上方已經繪有五佛造像及所繪圖像不似佛像的情形，此頭冠應爲怖畏造像飾物。上方的雙手持花弓射花箭，另外一雙手右手作無畏印並持一人頭，左手置於腰股之上，持二斷頭，其持物與造像儀軌不盡相同①。作明佛母腰繫虎皮圍腰，腳踩仰面躺在白色月輪上的人形，值得注意的是蓮花座蓮花的形狀不是這一時期常見的對卷渦輪蓮花瓣，而是漢地繪畫中出現的蓮座樣式。主尊背龕爲綠色，身光爲紅色。唐卡上方應爲禪定五佛，畫面下方紅色背景上繪有轉輪王（Cakravartin）的七寶（rgyal srid sna bdun）。中央綠色蓮花的彩虹光輪中置有一劍，爲將軍寶；兩側白蓮花之上的人形已褪色不清，應分別爲大臣寶和后妃寶；藍色蓮花上繪有白象者爲白象寶，繪有紺馬者爲紺馬寶；畫面右一爲金輪寶；左一爲神珠寶②。唐卡最下方半圓形白色垂幔上有三位舞者。畫面右下角紅色坐墊上繪有一位身穿黃色袈裟的比丘，我們在黑水城絲質的「不動明王」唐卡下方也能看到同樣裝束的上師，筆者推斷他們可能是西夏自己的上師。畫面左角的紅色坐墊是身穿白色外衣的一對夫婦供養人。整個唐卡用以塡充空白的花卉圖案似乎是一種變形卷草紋，此種圖案在黑水城出土的其它幾幅絲質唐卡中都可以見到。所有絲質唐卡的構圖與其它唐卡相比有自己的特點，整個色彩風格與上述作品也有差異。例如畫面背景有具有特徵的圖案塡充，畫面人物和飾物安排較爲疏落，留有較大的空白。畫面下方的供養人和上師像更多的使用與同時期西藏唐卡的上師像畫法不同的造型手段，例如具有造型特徵的線描而不是單線平塗。從這些現象來看，似乎黑水城的藝術家已經意識到不同的材質與特定的表現方法之間的聯繫，他們開始嘗試將不同的藝術流派結合在一起創造出自己的作品。這些絲質唐卡正好表現了這一過程的初步進程，因而顯得比較粗糙，而且作品的年代晚於嚴格模仿藏傳風格唐卡的時期，一般在十三世紀初年，沒有等到這一風格發展起來

，西夏便亡國了。

圖版二一二一七③的大孔雀佛母像（Mahamayuri）④爲斯坦因的黑水城所獲，現藏印度德里博物館，紙質雕版印畫（高二七・五公分寬十一公分），是西夏最爲傑出的藏傳繪畫作品之一。畫面左邊脫落，邊框交替飾以金剛杵和花卉圖案主尊頭頂上方有西夏文榜題，但至今無人辨識。主尊蓮座置於方形須彌座之上，有波羅樣式背龕和條狀火焰紋，背光頂上有樹葉和雲氣。主尊生有三面三眼，皆著早期波羅樣式頭冠，頭微微偏向身體左側一邊，隨著視線垂下的眉眼，直挺的鼻梁，若閉若開的嘴唇代表的一種慵倦自得的神情透露出藝術家獨特的美學追求。身體的飾物隨著形體結構的變化而跌宕起伏，說明藝術家能夠準確把握人體結構。作品還以恰當的疏密對比，人物的棉布，手臂和小腹形成的空白與背龕、衣飾和火焰紋背光的繁密線條構成不同的色階灰度。大孔雀佛母生有八臂，主要右手作與願印，左手置

①參看《密宗五百佛像考》圖版二一〇所繪作明佛母。Five hundred Buddhist Deities, compiled by Musaschi Tachikawa, Masahide Mori and Shinobu Yamaguchi, p.244, National Museum of Ethnology, Osaka 1995.

②藏文分別為 (1)dmar dpon rin po che, (2)blon po rin po che, (3)btshon mo rin po che, (4)glang po rin po che, (5)rta mchog rin po che, (6)vkhor lo rin po che, (7)nor bu rin po che.

③圖版參看 Nath, Amarendra, Buddhist Images and Narratives, New Delhi, 1986, fig. 7.

④有關大孔雀佛母的經典為唐不空譯《佛母大金曜孔雀明王經》三卷，此經講述佛在祇園，沙底比丘為眾破柴準備燒水沐浴，被黑蛇所咬，苦痛不堪，阿難白佛求救，佛為說大孔雀明王神咒救之。異譯本有《孔雀王咒經》、《佛說金色孔雀王咒經》等四種簡本。

於跏趺雙腳踵之間拖人形鉢，鉢中爲佛陀；其餘左側手臂皆不可見，其餘右手持瓶（kalasa）、法輪和劍。值得注意的是，西藏早期繪畫中現在和沒有見到存世的大孔雀佛母像，但西夏完全波羅風格的這幅雕版印畫表明，早期衛藏繪畫中肯定也有大孔雀佛母像。

西夏繪畫中出現了較多的佛頂尊勝像，除了唐卡中的此類圖像之外，在很多雕版印刷品中也有一些佛頂尊勝像。佛頂尊勝圖像在西夏的流行有其歷史的淵源。《佛頂尊勝陀羅尼》（Ushṇīshavijayadhāraṇī）最早由佛陀波羅（Buddhapali）在七世紀末譯成漢文，後來很多僧人致力於此經並且重新轉寫了陀羅尼①。善無畏和不空各自翻譯了有關這種陀羅尼的手册，教授怎樣準備爲人格化的神祇的陀羅尼畫像，怎樣在覆誦時作出各種手印，並規定了念誦此咒的次數，不空甚至建議唐代宗隨身攜帶陀羅尼經咒②。

西夏佛頂尊勝佛母的廣爲流行的另一個原因，是十世紀末葉以後，隨著新密籍流入中原對佛教圖像進行大規模的更新和密教在中原傳播的歷史分不開的。在十一世紀的遼代，正是遼興宗大興密教之際，佛頂尊勝陀羅尼經幢的建立，朝野成風③。宿白指出：「遼人佞密，更甚於中原，一一二三年金人滅遼，又三年（一一二六年）亡北宋。有金密籍如房山刻密、陝北密像以及分布於各地的佛頂尊勝陀羅尼經幢和雕飾密像的密檐塔等，皆沿遼宋之舊。」筆者以爲方塔所見經幢佛頂尊勝似與此有關。及至元代，對佛頂尊勝的尊崇依然興盛，如杭州飛來峰藏傳佛教摩崖造像④。而西夏後裔到了明代弘治十五年還在河北保定建佛頂尊勝陀羅尼經幢⑤。

佛頂尊勝的梵文名稱爲 Ushṇīshavijaya，藏文貼切的譯爲 gtsug tor rnam par rgyal ma，意即「具有頂髻（或稱肉髻）的尊勝女」。造像標幟爲交杵金剛、甘露瓶和小佛像。所持手印爲轉輪印和慈悲印，身色爲白色。

佛頂尊勝佛母爲早期女性神靈之一，藏傳佛教雖然崇拜這位女神但似乎不及西夏那麼流行。這位女神通常被描繪爲坐像，結跏趺坐。生有三面，右側一面爲黃色，中間爲白色，左側爲黑色（有時繪成藍色），三面皆呈靜相，額上有天眼。佛頂尊勝佛母生有八臂，兩隻主臂之右臂置於胸前，手持交杵金剛，其左手作法輪印。第二隻右手手心反轉置於右膝前，作慈悲印，左手作禪定印並執甘露瓶，或者兩隻右手作禪定印，上置甘露瓶。第三隻右手持雙箭，左手持弓，有時持物也有變化，持物有繩套、金剛或者結無畏印。最上方的右手持用蓮莖支撐的佛像，左手結無畏印。佛頂尊勝佛母的頭髮在冠後束成高髮髻，其上有大日如來佛

① 大英博物館斯坦因藏卷 S4725 為「佛頂尊勝陀羅尼神咒」，經卷背面有乾元寺法辯題記：「罽賓國沙門波利奉詔譯沙洲沙彌乾元寺法弁戌年十月二十四日法辯寫記。日誦五行。」參看楊富學、李吉和輯校《敦煌漢文吐蕃史料輯校》，第二八四頁。《漢文大藏經》雜咒部尚存有唐杜行（顗）譯《佛頂尊勝陀羅尼經》一卷（六七九年）；地婆訶羅譯《佛頂尊勝陀羅尼》一卷（六八二年），《最勝佛頂陀羅尼淨除業障經》一卷；另有唐義淨譯《佛頂尊勝陀羅尼經》一卷（七一〇年）；宋法天譯《最勝佛頂陀羅尼經》一卷（九七四年）；唐不空譯《佛頂尊勝陀羅尼念誦儀軌》。

② 參看周一良著，錢文忠譯《唐代密宗》，第一〇五—一〇七頁。

③ 宿白《藏傳佛教寺院考古》，第二三九頁原注八：「據《全遼文》所收幢記統計，聖宗時為數尚少，興宗時突然增多。幢記最遲紀年是天祚天慶十年（一一二〇年）松壽〈為亡父特建法幢記〉。」

④ 參看熊文彬〈杭州飛來峰佛頂尊勝造像考〉，刊《中國藏學》一九九九年第二期。

⑤ 參看鄭紹宗、王靜如〈保定出土明代西夏文經幢〉；史金波、白濱〈明代西夏文經卷和石幢初探〉、〈明代西夏文經卷和石幢再探〉；李範文〈關於明代西夏文經卷的年代和石幢的名稱問題〉，參看白濱編《西夏史論文集》第五六四—五七三；五七四—五九四；六〇〇—六二二頁。

像一尊。如果有脅侍菩薩，佛母的右側爲觀音，左側是金剛手①。

黑水城出現的三幅佛頂尊勝佛母像都是繪在木板之上，圖版二一二一八②的尊勝佛母身色爲白色，結跏趺坐，生有三面八臂，右面黃色，主面與身色相同爲白色，左面不是黑色而爲藍色，與背龕的底色相同，戴金色頭冠，頭髮束成三層高髮髻，前方置有佛像，從其手印判斷應爲大日如來像，髻頂蓮花之上有紅色如意寶。四隻右臂持物與手印分別爲交杵金剛、佛像、箭和慈悲印；四隻左手分別爲轉輪印、無畏印、弓與禪定印和甘露瓶。頭光爲白色，背龕底色爲藍色而非石綠色，有卷草紋樣和白色幃幔飾巾。大背光爲紅色，背光之外有藍色平行外射光道。由於繪前在畫板上塗有摻膠的大白粉，畫面暈化不明顯，勾形線條銳利明確，頭飾、耳環、臂釧、手鐲等所施金色凸現於唐卡表面而十分搶眼。在繪畫風格上，此作非常接近圖版二一二一一的「十一面八臂觀音」，胸臂健碩，腰肢盈握，肢體修長。畫面色彩之間冷暖對比異常強烈，整個作品似乎只用白、紅、黃（金色）和藍四種顏色完成但給人以色彩豐富之感，而且裝飾意味濃郁。

圖版二一二一九③和圖版（十八b）④是以佛頂尊勝佛母爲本尊的壇城畫⑤，兩幅作品皆以藍色爲底色，其上有用白色顏料書寫的西夏文。這似乎有兩種可能：一種是作爲畫板的木板原先是書有文字的匾額，後被用來繪製新作，在繪畫之前用藍色覆蓋原來的字跡，此後色彩剝落或變薄後顯出文字；另一種可能就是畫面藍色中透露的文字，其內容與佛頂尊勝佛母的本尊儀軌有關，畫家如此處理是一種全新的藝術手法，因爲我們在壇城中央同樣透露藍色底色的地方並沒有發現隱約出現的西夏文字。筆者傾向於後一種。其二，這兩幅木板壇城畫具有明顯的地方特色。壇城的構圖方法介於典型的正方形壇城畫與以神靈造像爲主出現的不典型壇城畫（如黑水城上樂金剛與金剛亥母壇城）之間。假如畫面出現四方壇城，本尊神

往往畫得較小，而且很少畫脅侍神靈和該神作爲單個神靈描繪時出現的種種裝飾及標幟，中心圓內出現的神靈及飾物經常作適應圓形構圖時的相應性改變，不會出現這兩幅作品中將脅侍菩薩的雙腳被邊框切斷的情形。所以，此作的本尊神完全是將單幅作品的造像繪於傳統的壇城畫中央，可以說是西夏人的一種創造。

主尊兩側的並足脅侍菩薩，右側爲白色身形的觀音，手持蓮花和淨瓶；左側爲藍色身形的金剛手，右手所持蓮花之上置有金剛杵。本尊佛頂尊勝位於支提塔內，塔頂兩側立於雲端內的神靈爲手持盛有長生甘露瓶或長壽草（durva）的持明（vidyadharas）。因爲佛頂尊勝女神在印度神話中被看作是三位長壽神靈之一（其它兩位是白度母和無量壽佛）。環繞本

---

① Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.135.

② 這幅唐卡在艾爾米達什博物館藏品編號 X2469，尺寸為 18.5 × 12 釐米。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》，貝桂恩等《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》巴黎一九七七年，以及比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版十五及其解說。

③ 這幅木板畫在艾爾米達什博物館藏品編號 X2406，尺幅為 130 × 108 釐米。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版五七，一九一四年，與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》，圖版二十及其解說。

④ 這幅木板畫尺幅為 111 × 131 釐米。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》一九一四年，貝桂恩等《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》一九七七年，與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十一及其解說。

⑤ 有關佛頂尊勝佛母的壇城的解說，可以參看圖齊《西藏畫卷》第二卷，第五七九頁。

尊及脅侍神靈的外圈爲紅黃藍三色的光道。交叉的對角線將方形壇城分爲四個三角形，其中下方藍色象徵東方，左側黃色象徵南方，上方紅色象徵西方，右側綠色象徵北方。壇城的四大門皆繪有藍色身形，二臂三眼，頭髮向上豎起，繫虎皮圍腰的四方守護神。其中東方爲不動明王（Achala）；南方爲吒枳明王（Takkiraja）；西方爲鹿王（ Niladanda ）；北方爲大跋藍（大力神Mahābala）。四位神靈左手皆持繩套，作期克印，右手持物分別爲劍、金剛杵、木杖和剝皮刀。壇城四方宮門上方有對向的山羊，宮門兩側有張口的摩羯，口中所出光焰形成宮門的彩虹裝飾，摩羯兩側蓮座之上置有吉祥八寶，由上順時針旋轉分別爲寶瓶、金輪、妙蓮、金魚、吉祥結、勝幢、右旋海螺和寶傘。壇城宮牆內牆繪有十六位空行母。圍繞方形壇城的大圓內圈爲回卷渦輪葉飾蓮花，外圈爲紅色火焰。圈外次四方位置繪有四位蹲坐的神靈，每個神靈的右手皆持象徵財富的布袋，內露吐寶獸貓鼬頭；左手持物各不相同，右上角紅色神靈持置有金瓶的盤子，右上角藍色神靈持物不清，右下角白色神靈持白蓮花，右下角黃色神靈持虎皮傘幢。次四方神靈與主尊蓮座下方蹲坐的神靈一起構成五方神，因爲這位神靈持紅色傘蓋，其身相描繪與壇城大圓四方所繪神靈相似，皆有焰肩，推斷此神爲代表中央的方位神。如此，筆者將此幅壇城圖示如下，並將它與後期佛頂尊勝佛母壇城加以對比。

西夏人對佛頂尊勝佛母有特殊的尊崇，現今發現的夏漢文經典中，有不少佛頂尊勝佛母的儀軌文①，及至明代，西夏遺民仍然在保定建造佛頂尊勝陀羅尼經幢②。當時的漢文譯爲「頂尊勝相」，崇拜這位佛母可以獲取大善業功德。除了唐卡作品之外，黑水城出土的漢文佛經有乾祐二十四年（一一九三）刻印的《頂尊勝相總持經》，卷首有雕版印畫「頂尊勝相佛母」（圖版二—二—十一），佛母安置在大佛塔之內，塔頂向下綴有瓔珞，兩側彩雲上方各有持明童子。拜寺溝方塔也有一幅佛頂尊勝佛母像，爲單張雕版印畫，佛母繪於碑狀背景

之上，主尊周圍遍飾梵文，造像樣式與黑水城唐卡和佛經插圖皆不相同，疑爲敦煌紙畫流落於此者③；或者是早期作品，因爲西夏在一一四一年前後就印製了漢文《勝相頂尊總持功德依經錄》，此經經首必定有佛頂尊勝像④。

前面提到，雖然自唐代以來至十一世紀前後鄰近地區對佛頂尊勝圖像的偏愛影響了西夏人的審美趨向，然而，包括黑水城唐卡在內的西夏繪畫，其造像樣式更多的採納藏傳繪畫粉本。我們看到衛藏早期繪畫作品中，有一幅斷代在十一世紀至十二世紀初的佛頂尊勝佛母像（圖版二—二—十二）⑤，這幅作品繪製在絲絹之上，背後有藏文咒語，因而可以確定它是西藏作品。從風格上分析，黑水城佛頂尊勝壇城中央部分和經卷插圖的佛頂尊勝與這幅作品之間在構圖、人物安排等方面有承繼關係，如絲質唐卡下方的四位明王與黑水城壇城的四方

---

① 西夏文的有俄羅斯聖彼得堡東方所藏《頂尊相勝佛母等供養作懺罪順》、《頂尊相勝佛母作千遍自養順》、《頂尊相勝佛母供養典》、《頂尊相勝佛母總持功德依經錄》；另有漢文《勝相頂尊總持》一卷，並有刻印此經的發願文，云：「頂尊勝相，□佛印之真心。一存救世之至神，一盡□生之幽驗。大矣，受持而必應；聖哉，敬信而無違。普周法界之中，細入微□之內。廣資含識，深益有情。聞音者□獲勝因，觸影者普蒙善利。」參看史金波《西夏佛教史略》附錄一，第二七〇頁。

② 史金波、白濱〈明代西夏文經卷和石幢初探〉，刊《考古學報》一九七七年第一期，白濱編《西夏史論文集》，第五九五—六二二頁。

③ 圖版參看《西夏佛塔》彩圖十五。

④ TK-164。此經與《聖觀自在大悲心總持功德依經錄》卷首出現的剝落風格插圖是西夏繪畫中見到的最早的衛藏波羅風格雕版印畫。

⑤ Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999.圖版六，屬於kronos藏品。

守護明王；但並不完全相同，例如佛塔的樣式，塔頂兩側持明的造型等等。

黑水城唐卡中的菩薩造像，最引人注目的是主尊兩側的脅侍菩薩。我們在圖版二－一－一金剛座釋迦牟尼佛，圖版二－一－三的釋迦牟尼佛與佛塔，圖版二－一－十三和二－一－一五的藥師佛唐卡，圖版二－二－九和二－二－十佛頂尊勝壇城以及描繪蓮花手菩薩的唐卡殘片中都可以看到這種脅侍菩薩。隨著每幅作品主尊的不同，脅侍菩薩的身分互有變化，雙手的持物亦不盡相同。然而，人物造型的其它方面幾近完全相同：面孔呈七分面朝向主尊一側，右手（或左手）置於胸前持與該菩薩身分相符的標誌物，左臂（或右臂）自然垂下至膝部，左手（或右手）作施與印或無常印；兩側脅侍菩薩的頭部和臀髖部傾向主尊一側，胸乳部和雙腿則向外傾，雙足並向主尊一側，從而造成身體的多重曲線扭轉，這種畫法使得脅侍菩薩身體柔軟婀娜，如弱柳倚人。並行縱列的雙腳造成脅侍菩薩的座基不穩，從而強化了身體曲線的效果，反襯了占畫面三分之二面積的主尊的堅實和穩固並與之形成鮮明的對比；菩薩形體的曲線爲人物增添了陰柔之美，展現了菩薩的慈悲的本質。

有關十一－十三世紀藏傳佛教繪畫中出現的脅侍菩薩的圖像淵源，研究藏傳繪畫的學者目前還沒有統一的認識。由於這種脅侍菩薩主要出現在十一世紀以來的衛藏繪畫中，人們推斷這一造型樣式來自於東印度波羅藝術，然而，在現存的波羅藝術作品的脅侍菩薩圖像（主要是雕塑作品）中，沒有發現並足的脅侍菩薩。俄國學者認爲，這種脅侍菩薩樣式可能來自於中亞，作者列舉的愛爾米達什博物館收藏的一塊中亞壁畫，創作年代與黑水城唐卡大致相同，同樣描繪了這種並足脅侍菩薩①。

藏傳繪畫中並足脅侍菩薩最早的例證見於拉薩大昭寺建寺時所繪的二樓壁畫和康瑪耶瑪爾寺（艾旺寺）壁畫中的脅侍菩薩像，作品的年代在九世紀至十一世紀。在十一－十三世紀

的衛藏繪畫作品，尤其是在描繪佛和菩薩的大部分唐卡作品中都可以見到如此身形的脅侍菩薩。十三世紀以後，由於教派上師傳承圖像的興起，一些上師圖像也出現了類似的脅侍僧人像。十五世紀以後，這種畫法的脅侍菩薩就很少看到了。

三、緙絲綠度母與布達拉宮緙絲唐卡

度母梵文作Tārā，來源於詞根Tār「渡過（海）」，漢文佛經譯作多羅，藏文準確的譯爲sgrol-ma，現在使用的「度母」一詞即譯自藏文。度母大約在西元六世紀出現在北派佛教的神靈體系中，到八至十二世紀，度母在大乘佛教的萬神殿中已經占有非常重要的地位，但南傳佛教始終沒有接收這位女神。關於度母的起源有多種說法，有一種認爲度母是從阿彌陀佛眼中射出的藍色光線中誕生的。普遍爲人接收的說法認爲，大慈大悲觀世音的眼淚落入山谷形成湖泊，湖中生出蓮花，蓮花花瓣張開生出了度母。在西藏地區，度母被認爲是所有賢良女子的化身，松贊干布的兩位妃子，文成公主和尺尊公主，就被認爲是白度母和綠度母的化身。白綠度母爲平和靜相度母，在密教體系中另有忿怒相度母，分別爲紅度母、黃度母和藍度母，當她們作爲明妃時，分別對應禪定五佛。度母通常都呈坐相，但如果她們作爲觀世音和其它重要神靈的脅侍菩薩時則呈立相。度母自己也有眷屬或化身。藏傳佛教中多將度母

①參看《絲路上消失的王國》薩莫宇克的論文所附圖版（Mikhail Piotrovsky, LOST EMPIRE OF THE SILK ROAD Buddhist Art from Khara Khoto （X-XIIIth century） Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993，pp.74-76, pl.,37）。

分爲二十一種，稱爲二十一度母①，又以其功用分爲救八難度母②，一四三一年北京木刻本《諸佛菩薩妙相名號經咒》其中就有梵藏漢蒙四體合璧的《聖救度佛母二十一種禮贊經》③。

白度母（Sitatārā）象徵純潔，也表示智慧，作爲觀世音的佛母，她總是在觀世音的右側，呈立相。藏傳佛教有時候將白度母看作綠度母的化身，但在蒙古地區，白度母的信仰極爲普遍。作爲單尊表現時呈坐相，腳心向上結跏趺坐，著菩薩裝，右手作慈悲印（vara）左手持盛開的蓮花莖並作安慰印（vitarkamudrā），通常額前生有天眼，如果手心腳心亦繪有眼睛，則被稱爲「七眼度母」，這種身形多見於蒙古喇嘛教。

綠度母（śyāmatārā）在藏傳佛教中被認爲是最早的，也是最重要的度母。有一種說法認爲綠度母的藏文名稱 sgrol ljang 係 sgrol sngon（初度母）之誤④，sngon 也指「天藍色」或「綠色」（如 rtshva sngon po 綠草），sgrol sngon 轉義，最後用確定的 ljang 來限定綠色。這位度母經常以遊戲座坐於蓮花座上，右腿外展，右腳踩在花莖與主蓮花座相連的小蓮花座上，姿態身相與白度母相似，著菩薩裝和十三種佩飾以及五葉冠，頭髮茂密，呈波浪狀下披。右手作慈悲印，左手以安慰印持藍色蓮花（utpala）。蓮花通常描繪爲所有蓮瓣閉合或者中心蓮瓣閉合，但在繪畫中藝術家經常將藍色蓮花描繪得與白度母的盛開蓮花一樣。綠度母有時會以獅面母（Siṃhanāda）的身形出現，此時其蓮座有怒吼的獅子支撐。有時在綠度母頭冠上出現不空成就佛的小圖像，並有眉間白毫。綠度母和其它神靈構成組神出現時，常常位於主尊的左側，但也可能出現在觀音的右側。綠度母自己也會有八位綠度母相伴或者由她的化身獨髻母（Ekajaṭā / rol gcig ma 又稱藍度母）摩利支天（Mārīcī / vod zer can ma）爲一組，Jāṅgulī 和孔雀明王（Mahāmāyūrī）爲一組作爲脅侍。

圖版二一二一十三⑤的緙絲綠度母，是黑水城出土的唐卡中最重要的作品之一。

①二十一度母（sgrol ma ni shu rtshe gcig）分別為：1.奮迅度母（myur dpal ma）；2.威猛白度母（khro ba dkar ma）；3.金顏度母（gser mdog can ma）；4.頂髻尊勝度母（gtsug tor rnam rgyal ma）；5.牟音叱咤度母（hvu sgrol ma）；6.勝三界度母(vjig rten gsum rgyal ma)；7.破敵度母(gzhan vjoms ma）；8.摧破魔軍度母（bdud dag vjoms ma）；9.供奉三寶度母（dkon mchog gsum mchod ma）；10.伏魔度母（bdud dbang sdud ma）；11.解厄度母（phongs pa kun sel ma）；12.烈焰度母（me ltar vbar ma）；13.顰眉度母（khro gnyer can ma）；14.救饑度母（bkres vbyin ma）；15.大寂靜度母（zhi ba chen mo）；16.消疫度母（rims nad kun sel ma）；17.賜成就度母(dngosgrub kun stsol ma）；18.除毒度母（dug sel ma）19.消苦度母（sdug bsngal kun sel ma）；20.明心牟音度母（rig pa hvu sgrol ma）；21.震撼三界度母（vjig rten gsum gyu ma）。

②救八難度母（ sgrol ma vjigs pa brgyad skyod ）指能夠救度獅、象、火、蛇、賊、鐐銬、水、非人等八種災難的度母。

③此經刻於明宣德六年，另見 Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art 附錄Ⅰ。

④參看 Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988 pp.123-124.

⑤艾爾米達什博物館編號X2362，畫幅101×52.5 cm，這種尺幅在西藏唐卡構圖中幾乎是看不到的，更類似與漢地的卷軸尺幅。論述此畫的文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》；列斯尼琴克等《黑水死城》（E. I. Lubo-Lesnichenko, and T. K. Shafranovskaya, Myortvy gorod Khara -Khoto〔The Dead Town of Khara-Khoto〕 p.2, Moscow, 1968）；卡羅琴陀娃《黑水城的宋代緙絲》（S. M. Krechetova, Sunskie kesy iz Khara khoto〔Song kesi tapestries from Khara khoto〕 Trudy otdela Vostoka Gosudarstvennogo Ermitazha〔Treasure of the Hermitage〕 36, Leningrad, 1969）；瑪爾曼《密教造像學導論》（M. T. de Mallman, Introduction à l'iconogrphie du Tāntraisme Buddhique, Paris, 1975）；貝桂恩《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》圖版八十，一九七七年；和萊因和瑟曼《智慧與慈悲：西藏宗教藝術展覽圖錄》圖版二十三，一九九一年；史金波、白濱《西夏文物》圖版八十三及其解說。比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版十九及其解說。

緙絲發明於唐代，當時主要用於書籍裝飾，到五代時開始紡織書畫，方法是用白色生絲作經線使畫面平服，用各種顏色的熟絲作緯線從而使畫面具有光澤，然後用梭按照畫稿織成，畫稿是專門爲緙絲設計的。除這幅作品外，黑水城出土的還有一件緙絲織成的織錦小斷片。這幅綠度母緙絲唐卡的從色調來看更像是一幅完全漢地風格的作品，但它的確描繪的完全是藏傳繪畫。這種漢地藝術形式與藏傳內容在一件作品中融合得如此天衣無縫，眞是令人驚歎！在此幅唐卡中，綠度母以遊戲自在座坐於藍色蓮花座，右腿伸過主蓮座踩在小蓮座之上。右手向外伸展，所作手印不明（應爲慈悲印），左手持一長莖藍色蓮花，與身體右側裝飾的藍色蓮花形態相似（似爲閉合蓮花）。度母頭戴波羅樣式的三葉頭冠，但葉冠後方沒有吐蕃樣式的凸起高聳髮髻。引人注目的是，綠度母的上身穿一件較短的完全漢地樣式的鑲邊開襟坎肩，這在西藏風格的綠度母造像中完全沒有的。頭光及背光皆爲白色（也可能是褪色的結果），頭光兩側金鵝上旋的尾羽形成頭光和獅面（kīrtimukha）的裝飾。主尊蓮座由一蓮莖支撐，蓮莖兩側有龍神護持。綠度母上方是結跏趺坐的五方如來，畫面右一爲位於東方的藍色身形的不動如來，右手作觸地印，左手作禪定印；右二如來雙手結禪定印，應爲阿彌陀佛；中央爲黃色身相的大日如來，結法輪印；左一爲綠色身相的不空成就佛，左手作禪定印，右手作無畏印（abhaya）；左二爲白色身相的寶生如來，右手作慈悲印，左手應持如意寶置於腳踵處。此處五如來的身相與傳統造像學的儀軌略有出入。綠度母右側下方的立像是黃色二臂身形的摩利支天忘憂女（Aśokakāntā）①，作爲綠度母的脅侍時，摩利支天通常都在綠度母的右側，稱爲忘憂女，左手握阿輸迦（無憂樹 Aśoka）樹枝，右手作慈悲印。主尊下方是獨髻母，即忿怒相藍度母，這是所有女神中最重要也是最爲怖畏的一位②。此神右手持剝皮刀，左手持頭骨碗，繫虎皮圍腰，身光周圍有烈焰圍繞。整個唐卡畫心周圍都有十一

一十二世紀西藏唐卡常見的圖案狀的岩山背景，背景色爲深藍色，形成強烈的二維空間效果。唐卡上下方作爲卷軸裝裱飾件的部分，以藍色蓮花和串莖荷葉作爲分割框，各繪有四位空行母。

黑水城的這幅緙絲綠度母像在很多方面與斷代於十一世紀的綠度母唐卡非常相似，如主尊背龕的岩山，蓮莖支撐的蓮花座樣式，說明緙絲綠度母唐卡遵循的是早期造像樣式，因爲到了十三世紀以後，綠度母的蓮花座已經沒有蓮莖支撐，就如同十三世紀的一幅著名的綠度母唐卡中見到的那樣③。

---

①摩利支天藏語稱為 vod zer can ma，意思是「具有光芒者」，其象徵標幟為阿輸迦（無憂樹）Aśoka 樹枝和金剛，咒語為 Oṃ Mārīcī svāha，身色為黃色或紅色，坐騎為七頭豬，是馬頭金剛的佛母，其化身為金剛亥母和 Aśokakāntā。在藏傳佛教的寺院儀軌中是每天太陽升起時祈禱的神靈，對摩利支天本身的信仰在西藏並不普遍，但是她的變化身形之一的金剛亥母則非常著名。

②作為藍度母的獨髻母是度母的忿怒身相，是眾女神中最有威德的神靈，也是大乘佛教萬神殿中最為怖畏的神靈之一，就是只聽到她的咒語便可以破除所有魔障，帶來吉運和獲取功德。其基本身形是作為綠度母的脅侍，多為坐相，雙手持剝皮刀和頭骨碗，頭冠之上有不動佛小圖像。當不作脅侍時多呈站相，踩於屍身之上，有四至二十四臂，額上有天眼，猙獰笑狀，牙齒舌頭外凸，紅色雙眼圓睜，腰間繫有虎皮，戴頭骨花冠。在繪畫表現獨髻母時，其身色為藍色，但髮髻為紅色，身軀矮小肥胖，飾物為蛇。生有四手時，持物分別為劍、剝皮刀、藍色蓮花和頭骨碗，有時也用弓和箭替代後兩種飾物。生有二十四臂時，所持物品如下一劍，二金剛，三圓盤，四珠寶，五象頭棒，六箭，七矛，八斧，九大頭棍，十剝皮刀，十一長鼓，十二念珠，十三弓，十四套索，十五菱紋板，十六旗幟，十七斧，十八三叉戟，十九缽，二十藍色蓮花，二十一鈴，二十二短柄斧，二十三四面梵天頭，二十四頭骨碗。

③這幅綠度母唐卡現藏克利夫蘭博物館，圖版著錄見 Rhie, M. M., Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, p.51，萊因論文插圖。

黑水城所見緙絲綠度母像爲研究藏傳繪畫中早期緙絲唐卡提供了重要的參照。拉薩布達拉宮藏有三幅緙絲唐卡，其中二幅爲「聖不空成就」和「貢唐喇嘛相像」①。前一幅作品畫面下方留有藏文榜題，爲這幅作品的斷代提供了確鑿的證據，榜題藏文如下：yong kyi dge bavi bshes gnyen chen po rje btsun mkhon grags pa rgyal mtshan la khams pa slob ma cang brtson vgrus grags kyis phul lags//即「康巴上師江宗追扎敬獻一切善大善師至尊昆・扎巴堅贊」。這裡提及的昆・扎巴堅贊，指生於一一四七年，卒於一二一六年的薩迦派第三代祖師昆・扎巴堅贊。因爲榜題中的「mkhon」在元代漢語文獻對音爲「款」，在後期薩迦派文獻中，更多的寫成「vkhon 昆」，現代藏語辭彙中已經沒有mkhon這樣拼寫的字彙。既然指明rje btsun mkhon grags pa rgyal mtshan，所指必定是薩迦三祖的扎巴堅贊。現在我們面臨的問題是，由於這幅緙絲唐卡是在內地（金）製作的，榜題文字說明作品是在扎巴堅贊在世時爲其定製的，作品年代不會晚於扎巴堅贊去世的一二一六年；然而，薩迦派與元中央政府建立聯繫的年代是在一二四七年闊端召見薩迦班智達於涼州以後。在此之前，薩迦還未與蒙古發生聯繫，所以，在內地製作的緙絲唐卡，肯定是在一二七九年臨安陷元以後，那麼，這幅緙絲就是十三世紀末、甚至是十四世紀的作品②。事實上，作品本身的榜題已經確定了作品的年代和作品的流派，我們不可能設想在上師圓寂後的近一百年再織造獻給上師的唐卡；此外，榜題中提到的扎巴堅贊不可能是另一位扎巴堅贊，畫面底行左右兩角分別繪有薩迦派尊崇的二臂持梃大黑天和騎騾吉祥天母，表明此爲薩迦派弟子所供奉。

黑水城緙絲唐卡的出現爲解決這一謎團提供了幫助。

在蒙古人之前與薩迦派發生聯繫的是西夏人。查閱藏文史書《薩迦世系史》，其中提到薩迦三祖扎巴堅贊有一位叫做國師覺本的弟子曾前往西夏，作了西夏王的應供喇嘛③。出資

①《西藏唐卡》圖版八十二。

②宿白《藏傳佛教寺院考古》，第三七五頁：「元時杭州工藝上承南宋繁榮，各色絲織和雕版印刷尤極興盛，布達拉宮所藏向蔡巴尊追扎緙絲像有可能為十三世紀杭州織造已如前述。同藏於布達拉宮的另外兩幅不動明王（帕瑪頓月珠巴）緙絲像和密集金剛織錦像，也極可能是十三、十四世紀杭州所產。《西藏唐卡》圖版一〇二著錄帕瑪頓月珠巴緙絲。仁增多吉等撰說明云：「上有梵文頌詞，下是藏文題款，意思是說，這幅緙絲唐卡是由江尊追扎做好送給其師扎巴堅贊的。扎巴堅贊是薩迦第五祖師第三位，曾任薩迦法台，說明這幅唐卡乃是宋朝末期在內地定做的。」按扎巴堅贊卒於一二一六年，即成吉思汗即位之十一年。其時薩迦尚未與蒙古發生關聯，遑論南宋。意者，該緙絲應是一二七九年臨安陷元後的作品。其時代約於向蔡巴尊追扎緙絲相近。密集金剛織錦著錄於《西藏唐卡》圖版八十五。此織錦從出現卷地紋考察，應較帕瑪頓月珠巴緙絲為晚，織造時間約在十四世紀，織絲成像盛於元代。（第三八四頁，注四十八）

③《薩迦世系史》記：「扎巴堅贊（一一四七—一二一六年）弟子有一名叫國師覺本者，前往米涅，作了米涅王之應供喇嘛，由此得到銀器、稀奇有之咒士衣和鹿皮華蓋等大批財物，這些經典和財物全部敬獻於三寶及施捨於乞丐。」（漢譯本第五二頁；藏文本，第七五頁： gzhan yang gcung pa bgug shi jo vbum bya bavi slob ma gcig mi nyag rgyal rgod kyi bla mchod la phyain / de nas dngul gyi spyad cha dang / gos khyad par can mang povi phod kha dang/bla bre sha ba ma la sogs pa longs spyod rgya cher vbul ba byung / de la sogs pa chos dang zang zing gi vbul ba rgya chen po byung ba thams cad dkon mchog pa dang ）；又該書第一〇七頁：八思巴向忽必烈薛禪汗說他的先輩曾被漢地、西夏等奉為上師，同時也提到了西夏王給扎巴堅贊贈鹿皮華蓋之事：「我的祖父（扎巴堅贊）之時，西夏王曾獻一可將公鹿從角尖整個罩住的錦緞傘蓋。汗王派人去薩迦去查看，回報真有此事，汗王父子俱生信仰。」（藏文本第一五三頁： yang vphags pas spyir nged kyi pha mes la mi nyag rgyal pos gos chen gyi bla bre sha bavi rav co nas bzung thub pa phul yod gsungs pas/rgyal pos sa skyar blta btang bas vdug zer bas rgyal po yab sras mos par gyur to//）

織造唐卡的江尊追扎或許就是迥巴瓦國師覺本，這幅作品是薩迦國師在西夏傳法時爲其師定製的可能性不能排除。因爲西夏文文獻提到西夏有一些緙絲作坊①，黑水城的緙絲度母表明西夏人有能力創造如此技藝高超的藝術作品。五世達賴喇嘛著《西藏王臣記》的一則史料直接說明西夏人與這位扎巴堅贊的關係：

> 自從那獲得福德圓滿的中原皇帝的封職詔命，而成爲區域統治者的木雅西烏王，傳嗣到第七代爲木雅嘉果。復有木雅嘉果次第傳出木雅僧格達。僧格達之子名多吉，他去到扎巴堅贊大師的座前作爲近侍，這樣也就和薩迦派建立了聯繫。他的兒子貢卻有子三人，三子中的綳德對法王薩迦班智達十分敬信。他有子六人，六子中的扎巴達，曾經獲得元世祖忽必烈的詔命頒賜寶印受任爲司徒之職，他建立了北派昂仁大寺。②

與扎巴堅贊（一一四七—一二一六）同時代的西夏王應該是在天盛至乾祐年間的仁宗仁孝時期。以上記載說明西夏王子曾爲扎巴堅贊近侍，其後裔在西夏滅亡以後在元廷任職並定居昂仁。文獻同時表明西夏早在薩迦班智達之前就已經和西夏王室發生了聯繫。名叫多吉的西夏王子，與唐卡榜題中的康巴上師江宗追扎之間有什麼關係目前不得而知，作者自稱爲「康巴上師」，說明他居於西夏祖地。作爲緙絲作品的「聖不空成就」和黑水城緙絲度母一樣，與西夏王室之間的關係，是顯而易見的。遺存至今的西夏時期翻譯的漢文儀軌文，有不少爲扎巴堅贊所傳，薩迦派的道果法傳入西夏是沒有疑問的③。

①Mikhail Piotrovsky, LOST EMPIRE OF THE SILK ROAD Buddhist Art from Khara Khoto （X-XIIth century） Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993 圖版十九解說。

②這是一段記述西夏後裔入藏進入拉堆羌地方事跡的極為重要的史料。漢文參看郭和卿譯《西藏王臣記》

，第一一〇—一一三頁。藏文原文如下：byang pa bdag po ni phun sum tshogs pavi bsod nams kyi dpal las grub pavi dbang phyogs rgya nag gong mavi khri la gnam gyi lung gis dbang sgyur ba mi nyig sivu rgyal po nas gdung rabs bdun pa mi nyig rgyal rgod las rim par brgyud pavi rigs las mi nyig sengge dar/ devi sras rdo rje dpal gyi rje btsun grags pa rgyal mtshan gyi zhags la gtugs nas/dpal sa skya pa dang vbrel bavi vgo tshugs / devi sras dkon cog de la sras gsum las / vbum sdes chos sa pan la gus vdud lhur mdzad / vdi la sras drug las grags pa dar gyi gong ma se chen rgyal povi lung bzhin rin po chevi dam kha dang si tuvi las ka blangs / byang ngam ring gi chos sde chen po btsugs / dpon chen grags pa dar ming gzhan yon btsun zhes grags snyan can devi sras rdo rje mgon pos yab mes kyi srol bzhin sa skyavi dpon chen gyi las ka bzung / tshogs sde bzhin la bkur sti bla lhag tu mdzad / 參看民族出版社一九八一年藏文本第一一三頁。另外，筆者在《如意寶樹史》中也找到同樣的記載，其文云：「木雅嘉果王的後裔藏絳卡的達賽和其子多吉貝時期，他們也與薩迦派聯合，多吉貝之子官卻，官卻之子本代，本代之子絳達頭人扎巴達傑亦從薛禪汗那裡得到詔書印章，修建北部的昂仁寺，其子多吉貢波曾為薩迦本欽。」（松巴堪布益西班覺著，蒲文成才讓譯《如意寶樹史》，第二七五頁，甘肅民族出版社一九九四年。）兩位作者的生卒年分別為一六一七年—一六八二年和一七〇四年至一七八八年，顯然後者是從五世達賴喇嘛的著作中引入這段史料。石泰安《木雅與西夏》、《西藏的文明》等書討論了la-stod-byang的問題，但他認為byang就是「羌」（R. A. Stein, Tibetan Civilization, p.34, Stanford University Press, 1972）。藏族學者桑珠《西夏王族遷入西藏時間獻疑》說明 la-stod-byang 之「羌」僅指與阿里相對的拉堆的北部。

③三〇年代流行於京城的所謂密法集，據傳為八思巴為忽必烈傳法的儀軌修習文，其中大部分是西夏時期藏文文獻的漢譯本。在陳建民上師彙集的《薩迦道果新編》之《大乘要道密集》中屬於扎巴堅贊的傳述的有十篇，署名「大瑜伽士名稱幢師」，稱幢者，grags?pa- rgyal-mtshan 也。關於這些儀軌經文為西夏所制的問題，參看本文第四章第二節，陳慶英〈西夏及元代藏傳佛教經典的漢譯本——簡論［大乘要道密集］（［薩家道果新編］）〉，《西藏大學學報》二〇〇〇年第二期，第一—九頁。

布達拉宮藏另一幅緙絲作品「貢唐喇嘛相像」，主尊上師貢唐喇嘛相的生卒年爲一一二三—一一九四年。雖然我們不能以畫面所繪人物來判定作品的年代，但從繪畫風格來看，現存的緙絲唐卡，明代的作品幾乎都帶有濃郁的明代中原繪畫特徵，而這幅唐卡與後期作品的風格截然不同，其人物造像風格與早期衛藏繪畫中的上師像極爲相似。與這幅緙絲像的上師造像形貌相似的作品是斷代在十三世紀中葉的「香頓卻吉喇嘛像」，但畫面背景是十三世紀繪畫習見的樣式，所以這幅緙絲作品，西藏藝術史研究者認爲它是十二世紀晚期的作品①。

《賢者喜筵》記載了蔡巴噶舉喇嘛相的弟子藏巴敦庫瓦等師徒七人先到蒙古地方，後轉道西夏，在西夏擔任翻譯，講授三寶密咒。這位上師在成吉思汗毀滅西夏並破壞西夏寺院時，曾勸說成吉思汗修復佛寺，據說這是最早見到蒙古人的藏人②。這位喇嘛相還指點雅隆地方人查巴僧格到西夏地方修習，作了西夏王的上師，在西夏的果熱袞木切及帕底地方弘揚佛法③。東嘎仁波且編注《紅史》對藏巴敦庫瓦所作注釋云：「藏巴敦庫瓦(gtsang-pa-dung-

①《香頓卻吉喇嘛像》為私人收藏。香頓卻吉喇嘛是建於一一五三年的那唐寺第五位主持（一二三四—一二四四）。圖版參看 Singer, Jane Casey, Early Portrait Painting in Tibet, Asian Arts, Nov.30, 1996, download from www. asianart.com / articles / portraits / index. html. p.17, note40.

②此處史料索引得自黃灝《新紅史》注釋二三三，見《賢者喜筵》藏文本，第一四一四—一四一五頁，民族出版社一九八六年，對研究西夏與蔡巴噶舉的關係極為重要，筆者將此移譯如下：「……蔡巴教法早已弘揚。相仁波且弟子藏巴敦庫瓦師徒七人前往霍爾地方，居於一山間修行地，霍爾地方一牧戶委託他們作牧羊人。一日，下起大冰雹和紅塵暴，牧主的所有的羊都死去了。藏巴敦庫瓦看到冰雹施以魘勝法術，冰雹沒有落下，牧人的羊沒有受到傷害。人們非常奇怪於是詢問緣由但語言不通，（藏巴敦庫瓦等）作期克印手指天空，意為得到天界佛法。如此講後眾人明白了，於是藏巴敦庫瓦聲名大振，福澤大興。彼時，正是成吉思汗即位三年快到四年的時候，王聽到此消息時，（眾僧）居於木雅帕底地方，裝束

一模一樣，以如天空之智慧為人所器重。在木雅地方時，翻譯了三寶密咒，使眾生生起剎那信仰。時，有一位大臣觸犯羅喉違越，王臣皆予賞賜於眾僧，得善授記。此前，霍爾與藏僧會面，森辛與也里克溫等產生嫉恨而不願逗留，前往木雅地方。成吉思汗即位八年之火豬年蒙古佔領西夏，很多寺院被毀，佛法敗頹，彼時，上師藏巴敦庫瓦來到成吉思汗王座前，王命上師於祭天時位於祭祀行列之首，與埃卡母子結成檀越。為成吉思汗王翻譯解說因果、講述佛法，此後，眾生有情安樂，獲佛法功德。此王於是對佛法愈恭，對持佛法的信眾軍人不加役使，與百姓分開等等，如此遊說。請求頒發詔書弘揚佛法。岱菩提等西夏地方的一切毀損的寺廟得以修復。」（…… sa kar gnyis las kyang tshal pavi bstan pa byung ba snga bar snang ste/zhang rin po chevi slob ma gtsang pa dung khur pa dpon slob bdun gyis hor yul du byon nas ri khrod la bzhugs pas hor gyi ru bas lug rdzi bcol thugs dam mdzad cing lug gtsos pas nyin gcig ser drag dang shav vod byung ste lug thams cad shi/khong gis ser ba la dmigs pa gtad pas der ma bab ste khong gi lug la gnod pa ma byung/ de ngo mtshar nas ci yin dris pa na skad mi go yang gnam la sdigs mdzub bstan pas gnam la dbang thob zer bar go nas grags pa dang sku bsod chen po byung/jing gis rgyal sa byas nas lo gsum bzhi tsam vgro bavi skabs yin pa snyam/ de rgyal pos thos nas bos te vdi mi nyag na vdug pa dang cha lugs gcig par vdug gnam la dbang ba yon tan yang che zer nas mthong cher byas/mi nyag la lo tsav bsgyur nas dkon mchog gi sngags pa brjod pas cung zad dad par yang gyur /blon po che ba zhig la steng gdon phog pa bsal bas rgyal blon gnyi gas gnang sbyin mdzad/lung bzang po byin/hor dang bod ban phrad pa la vdi snga/vod kyang zin shing dang er ka vun sogs kyis phrag dog byas pas bzhugs ma spro bar mi nyag gi yul la byon/jing gi rgyal sa lo dgu pa me phag gi lo la mi nyag gi yul hor gyis bcom/gtsug lag khang mang du bshig bstan pa nyams rmas pavi tshe bla ma gtsang pas rgyal povi drung du byon te rgyal pos kyang gnam mchod thams cad kyi gral mgor bton sgos kyi sbyin bdag za yin/e ka yum sras kyis mdzad/jing gi rgyal po la lo tsav bsgyur nas rgyu vbras dang chos kyi che ba bshad nas sems can gyi bde skyid sangs rgyas kyi bstan pa la rag/bstan pa la rgyal pos bkur sti byed dgos/bstan pa vdzin pavi bndhya rnams la khral dmag mi vgel vtsher mi vbebs vthor ba sdud nyams pa gso ba dgos zhes bstan pa shed skyed kyi vjva sa zhus pas gnang ste bha ti sogs mi nyag gi yul thams cad du gtsug lag khang rnams kyi nyams pa gsos//）

③藏文本《賢者喜筵》，第一四一五頁，北京民族出版社一九八六年版。

khur-ba），又名藏巴敦庫瓦旺秋扎西，他是貢唐喇嘛相（一一二三—一一九四）的弟子，最初受西夏的邀請，爲西夏王的上師，並在西夏弘揚了蔡巴噶舉的教法……生卒年不詳①。」喇嘛相出家時依止的根本上師咱米譯師就是來自彌藥，所以他派弟子赴西夏傳法亦順理成章。如此，布達拉宮藏兩幅緙絲像的上師，都有弟子做西夏的國師。他們與緙絲唐卡的關係有待與進一步研究。

第三節　西夏唐卡中的上樂金剛本尊壇城圖像分析

現存的西夏藏傳風格繪畫中所能見到的本尊雙身像都是智慧母續法上樂金剛部的上樂金剛與金剛亥母雙身像。僅黑水城一處就有九幅唐卡描繪上樂金剛壇城，在八幅唐卡上有金剛亥母圖像。比奧特羅夫斯基黑水城唐卡圖錄《絲路上消失的王國》收錄四幅；寧夏賀蘭縣宏佛塔出土一幅；拜寺口西塔出土一幅。此外，拜寺口西塔另出土一尊木雕設色上樂金剛雙身像。

一、黑水城上樂金剛壇城儀軌解讀與圖示

上樂金剛梵文爲samvara，藏文爲bde mchog，即「勝樂」或「上樂」；Cakrasamvara藏文作dpal vkhor lo sdom pa，即「勝樂輪」；samvara意譯爲「威儀」，音譯「沾跋羅」或「三跋羅」，意指出現證悟大樂智慧道果次第之無上母續，也指修習這一過程觀想的本尊

（ bde ba chen povi ye shes mngon du brnyes par byed pavi lam dang / vbras buvi rim pa ston pavi bla med rgyud gzhung dang / devi yi dam zhig ）。上樂金剛是藏傳佛教密宗中最重要的本尊，最初由濕婆教納入密教的壇城，也被看作是喜金剛的諸多化身之一，藏傳佛教各派都有上樂金剛的密續。

對上樂金剛身形及所持器物象徵意義的解釋主要見於密教經典《如意輪總持經》（Shrī-chakrasambhāra Tantra ）②和密教經典《上樂根本續》（ Samvar odaya-Tantra ）③。據上樂金剛的《悉地（事跡本生）》（ sādhana ）記，上樂金剛是由所有字母組合而成的神靈④作爲本尊神，上樂金剛擁有佛的稱號，也是衆佛中最具複雜身形的佛，一般都是以他和陰體佛

①《紅史》，第二七一頁，注釋六二四；藏文本，第四五二頁：gtsang pa dung khur ba dbang phyug bkra shis/gung thang bla ma zhang gi slob ma/thog mar shis zhva rgyal povi bla mar spel/ 注中又云：「此後成吉思汗征服了西夏，並邀請他到蒙古地方，他對成吉思汗講授教法，並在蒙古地方弘揚了蔡巴噶舉的教法。」（ rdzes su jing ger han gyis shis zhva（ mi nyag ）rgyal khab gtor rdzes sog yuldu gdan drangs nas jing ger han la chos gsungs te sog yul du tshal pa bkav brgyud kyi chos lugs thog mar spel/vdivi vkhrungs lo dang vdas lo sogs lo rgyud zhib pa ma mthong）.

② Kazi Dewa-samdup, ed., Shrīchakrasambhāra Tantra : Abuddhist Tantra, Calcutta : Thacker, Spink and Co., 1919; reprint, New Delhi : Aditya Prakashan, 1987.

③ Shīnichi Tsuda, The Samvarodaya-Tantra : Selected Chapters, Tokyo, The Hokuseido Press, 1974.

④ Bhattacharyya, Indian Buddhist-Iconography, O × ford, 1924, p.65.

母或明妃雙擁的圖像（yab-yum）出現來展現密教壇城（曼荼羅）①。出現在壇城中的上樂金剛稱爲上樂輪金剛（Cakrasamvara），生有四面。四面分別象徵⑴四大元素：土、水、火、氣；⑵四種願望：慈悲、憐愛、享受、空寂無我；⑶四種解脫：形色（bhāva śūnyatā?）；無色（abhāva Śūnyatā）；無上義諦（paramārtha Śūnyatā）；空即衆物（śūnya śūnyatā?）。四面的色彩與五種佛壇城中四方佛的色彩相呼應，即中間的一面爲藍色，右邊的一面爲白色，左邊的一面爲綠色，後邊的一面爲紅色。身體的色彩是深藍，象徵他的智慧是無限頓悟（dharmadhātu jñāna）。勝樂輪金剛每一面孔的三隻眼象徵的是⑴洞察三界：A欲界六道輪迴（kāmaloka,gatis）：地獄（naraka）、餓鬼（preta）、畜生、人（nara）、阿修羅（a-sura）、神（devata），B色界（rūpaloka），C無色界（arūpaloka）；⑵知曉三世：過去、現在、未來。勝樂輪金剛十二臂象徵⑴十二緣起支（rten vbrel yan lag bcu gnyis）即無明支、行支、識支、名色支、六入支、觸支、受支、愛支、取支、有支、生支、老死支和⑵十二往生（vpho ba / samkrama）。十二雙手所持標幟物象徵意義如下：主要雙手持金剛（右手）和鈴（ghaṇṭā），象徵頓悟之心有大慈悲（金剛）並徹查空性（鈴），以雙手交叉擁金剛亥母相表達解脫之道（upāya 右手）和無礙之智慧（prajñā 左手）的完美結合；上身身後最上方的兩隻手撐剝下來的生象皮，象徵對無明的徹底毀滅；第三隻右手持雙面鼓象徵知曉佛法常勝；第四隻右手持斧用以了斷生死；第五隻右手持剝皮刀（gri gug / kartṛikā），用它可以斷除輕慢和六種罪孽；第六隻右手持三叉戟（在唐卡中往往繪成一支長矛），象徵毀滅三界的罪孽；第三隻左手（這隻手的位置在唐卡中往往繪得很低，是從持鈴的那隻手背後右側肩上出來）持天杖（khaṭvāṅga），象徵滅除一切色界或無色界的誤見；第四隻右手持頭骨碗（kapāla）盛有鮮血，象徵涉及衆生本性的知識；第五隻右手持金剛羂索（vajrapāsa）象徵

去除所有的誤見；第六隻右手持四面梵天頭（Brahmākapāla）象徵大慈悲。勝樂輪金剛向外盡伸的右腿踩在伏臥枯瘦的紅色時陰女（dus-mtshan / kālarātrī），此女持剝皮刀（kartṛi-kā）和頭骨碗，象徵最大的涅槃（nirvāṇa）；屈起的左腿踩在「黑毀壞魔」（Bhairva）身上，此魔伏臥兩隻左手持鼓和剝皮刀，兩隻右手持頭骨碗和天杖，此魔象徵至高無上的永久的輪迴（samsāra）。頂部的髮髻（merujaṭāmukuta））象徵他獲取的功德已至最大，其上裝飾的珠寶（如意寶珠cintāmaṇi）能幫助人實現各種願望。髮髻左邊「第一天」的新月象徵菩提心漸至圓滿，如同新月盈至滿月。髮髻頂端的交杵金剛象徵救度衆生之業。裝飾在勝樂輪金剛四首每一個頭面的五骷髏象徵洞察一切。五十顆新割下來的人頭串成的花環象徵（梵文字母表）的五十種聲音得以純潔。所有忿怒相的面孔和咬緊的牙關象徵著降伏了魔和外道徒。勝樂輪金剛身上裝飾的人骨飾象徵六種波羅蜜多（phar phyin drug / pāramitās）：耳環象徵忍辱（bzod-pa），項鍊象徵布施（spyin-pa），手鐲象徵持戒（tshul-khrims），腰帶象徵精進（brtson-vgrus），頭冠上的法輪象徵禪定（basm-gtan），屍林的灰燼象徵智慧（shes-

①梵文的曼荼羅藏文稱作 dkyil vkhor，其中 dkyil 為「中」或「中間」，vkhor為「圓」，意為「中心-圓」，漢語佛經譯為「壇城」，為密乘本尊及其眷衆聚集的場所。由上師引入壇城的弟子所觀想的本尊實際上是自己本身的心智（rang byung gi ye shes），其眷屬就是自己所有的道果和功德。密乘的四種密法，即事密、行密、瑜伽密和無上瑜伽密都有自己的一套表現精神宇宙的模式，也就是壇城系統。這個系統有一主神和一些眷屬神靈組成，壇城中的主神就是人們所說的本尊神。整個壇城實際上就是本尊神在神靈世界的居處的形象化體現，是將變化萬端的神靈世界以模型化的簡單式樣表現為本尊神及其眷屬聚會的場所，幫助密乘修習者在進行修習時有一個可以觀想本尊神在神靈世界情景的象徵對象。

rab ）。腰間所繫鬆開的虎皮象徵：⑴通過拋棄物我二處所有我執的方法去除魔障；⑵身語意三方功德；⑶救度五欲（無明、忿怒、傲慢、癡、妒）。勝樂輪金剛身體九種瑞相：⑴身體對稱勻稱；⑵姿態優雅；⑶氣度雍容；⑷形容冷峻；⑸神色堅毅；⑹內力外射；⑺令人敬畏；⑻大慈悲相；⑼柔潤平和。

上樂輪金剛所擁金剛亥母造像象徵意義如下：

金剛亥母身色爲紅色象徵救度衆生。生有一面象徵眞實（tathatā）。雙手象徵知曉兩種眞實：即外在眞實（vyavahārika）和內在形色眞實（Śūnyatā）。手持裝滿鮮血的顱缽擁抱本尊象徵大樂（mahāsukhā）。右手持剝皮刀在十方揮舞象徵無礙智慧斷除所有誤見。披散的頭髮象徵已經解開了遮蔽事物面貌的扣結。裸體象徵從五欲的迷茫中獲得了解脫。三隻眼的象徵如同本尊。戴五骷髏頭冠、五十骷髏花環和五種骨飾。金剛亥母以肢體擁抱本尊象徵她代表的智慧（prajñā）與本尊代表的解脫之道（upāya）密不可分與兩種象徵意義的結合，即勝樂輪金剛象徵外在現象、解脫之道和大慈悲（mahākaruṇā）；金剛亥母象徵本體或空性（Śūnyatā）、大智慧、平和或寧靜（sānti/śāntika）和大樂。勝樂輪金剛和金剛亥母的密切接觸（包括性結合）象徵上述觀念水乳交融密不可分（yuganaddha），環繞雙修神靈的內智（mahākaruṇā）之烈焰去除修習者內外邪見。

勝樂輪金剛壇城是以主神爲圓心按四大方及次四方安排的。整個壇城中的神靈都有不同的象徵意義。一般的說法是他們代表頓悟（bodhipākṣya）的三十七翼。下面逐項列出。

四方的神靈：東方空行母、藍色、象徵牢記身語意；北方拉莫（lāmā Yoginī/ la-ma）綠色、象徵記憶情感；西方都杰瑪（「小婦人」khaṇḍarohā / dum-skyes ma）紅色、象徵記憶本性；南方肅巾瑪（「具體者」Rūpiṇī / gzugs-can-ma）黃色、象徵記憶思想。

環繞中央蓮花的內圈神靈共有八對（或九對）代表「意」（citta）位於天界，其中女神的名字是暴怒女（Pracaṇḍā / ra-tu-gtum-mo），以托貝杜保（「顱骨小塊」 Khaṇḍakāpāla / thod-pavi-dum-bu）象徵長久神變的基礎；怒眼女（Pracaṇḍakṣī / gtum-pavi-mig-can-ma），以大骷髏（Mahākañkāla / keng-rus-chen-po）象徵對神變力的證悟；具光女（Prabhāvaṭī/vod-ldan-ma），以骷髏（Kañkāla/ keng-rus）也象徵對神變力的證悟；大鼻女（Mahānāsā/sna-chen-ma），以暴露獠牙（Vikaṭadamṣṭrin / mche-ba-rnam-par-gtsigs-pa）象徵思想神變力的基礎；勇士智慧女（Vīramatī / dpav-bovi-blo-gros-ma），以無量光佛（Amitābha / vod-dpag-med）象徵勇力；楞伽自在女（Laṇkeśvarī / lang-kavi-dbang-phyug-ma），以金剛光（Vajra-prabha / rdo-rje-vod）象徵意識力。

環繞中央蓮花的中圈神靈在一些唐卡是兩邊排壇城神靈上部的八位（或九位）黃色雙修神靈（yab-yum），代表「語」（vāk），位於地上，其中女神的名字是護地女（Irāvatī/sa-bsrungs-ma）以新芽（Añkuraka / myu-gu-can）象徵洞察力；大威德金剛女（Mahābhairavā/ vjigs-byed-chen-mo）以金剛辮（Vajrajatila / rdo-rje-ral-pa-can）象徵皈依；風身女（Vāyuvegā / rlung-gi-zugs-can-ma）以大勇力（Mahāvirā / dpav-bo-chen-po）象徵勇力；飲酒女（Sura-bhakṣī / chang-vthung-ma）以金剛持轟（Vajrahūmkara / rdo-rje-hum mdzad）象徵意識力；除疥天女（Śyāmādevī / lha-mo-sngo-bsangs-ma）以善金剛（Subhadra / rdo-rje-bzang-po）象徵三摩地；普賢（Subhadrā / shing-tu-bzang-po）以金剛光（Vajrabhadra / rdo-rje-vod）象徵洞察力；馬耳女（Hayakarṇī / rta-rna-ma），以大威德（Mahābhairava / vjigs-byed-chen-po）象徵頓悟三摩地；鳥面女（Khagānanā / bya-gdong-ma）以目無善（廣目天王 Vīrūpākṣa/mig-mi-bzang）象徵頓悟要旨。

環繞中央蓮花的外圈神靈在壇城兩邊神靈下方的八位白色神靈，代表「身」（kāya）位於地下，其中女神的名字是法輪身女（Cakravegā / vkhor-lovi-zugs-can-ma），以大力（Mahābala / stobs-po-che）象徵菩提欲支；都杰瑪（Khaṇḍarahā / dum-skyes-ma）以除疥天女（Ratnavajra / lha-mo-sngo-bsangs-ma）象徵菩提疏支；沽酒女（Śauṇḍinī / chang-vtshong-ma）以馬頭金剛（Hayagrīva / rta-mgrin）象徵菩提精義支；持輪女（Cakravarmiṇī / vkhor-lo-go-cha-vdzin-ma），以虛空藏（Ākāśagarbha / nam-mkhav-snying-po）象徵菩提意識支；普賢（Suvīrā / shin-tu-bzang-po）以黑如迦（Śrī Heruka / dpal-he-ru-ka）象徵菩提寂靜支；大力女（Mahābalā / stobs-chen-ma），以蓮花舞自在天（Padmanarteśvara / padma-gar-gyi-dbang-phyug）象徵正見；轉輪女（Cakravartinī / vkhor-los-sgyur-ma），以大日如來（Vairocana / mam-par-snang-mdzad）象徵正念；大精進女（Mahāvīryā / brtson-vgrus-chen-mo），以金剛薩埵（Vajrasattva / rdo-rje-sems-dpav）象徵正語。

勝樂輪金剛壇城四大方大門和次四方角落都有女神守護，在一些作品中是畫在唐卡下方的一行空行母。這些空行母都有確定的身色和標誌，東大門是鴉面女（Kākāsyā / khva-gdong-ma），生有藍色烏鴉面孔，象徵正確的身行；北大門是梟面女（Ulūkāsyā / vug-gdong-ma）生有綠色貓頭鷹面孔，象徵正確的生計；西大門是狗面女（Śvānāsyā / khyi-gdong-ma），生有紅色的狗面孔，象徵正確的企圖；南大門是黃色的豬面女（Sūkarāsyā / phag-gdong-ma），生有野豬面孔，象徵正確的認識；東南方是閻摩地母（Yamadadhī / gshin-rje-brtan-ma），其右翼藍色，左翼黃色，象徵發生但還沒有出現的善德；西南方是閻摩鬼卒女（Yamadūtī / gshin-rje-pho-nya），其右翼黃色，左翼紅色，象徵已經生成的善德；西北方是閻摩獠牙女（Yamadamṣṭrī / gshin-rje-mche-ba-ma），其右翼紅色，左翼綠色，象徵破除已

經生成的惡德；東北方是閻摩除障女（Yamāthanī / gshin-rje-vjoms-ma），其右翼綠色，左翼藍色，象徵避免出現但還未生成的惡德①。

上樂金剛與金剛亥母壇城及持物圖示如下：

以上是根據藏傳佛教密教儀軌所記上樂金剛壇城的本尊神安排，下面我們根據以上造像學特徵對黑水城這幅上樂金剛雙身像畫面進行分析。黑水城這幅作品（圖版二－三－一）②雖然沒有採用圓形壇城的形式但它實際上表現的是勝樂輪金剛壇城。即我們研讀此畫必須和僧人一樣首先將它觀想爲一個立體的空間，一個宇宙的模型。作爲畫面主尊的勝樂輪金剛一身藍色，生有四面，中間面向東方的一面爲藍色；位於畫面右側面向南方的面孔是黃色（在造像學儀軌中此面繪爲白色）；位於畫面左側面向北方的面孔是綠色；位於畫面後方（畫面上不能看到）面向西方的面孔是紅色。頭髮梳成頂髻，最上端飾有交杵金剛，金剛下方是如意寶珠，寶珠下方是一輪新月。朝向四方的每一個頭面上都戴有五骷髏頭冠，骷髏頭骨繪成白色，中間有金色金剛杵相分割。頸上戴一串人骨項鍊和由五十顆斷頭編成的花環，斷頭花

---

①這份藏文文獻的英語譯文見 Huntington, Susan L.,&Huntington, John C., The Art of Pāla India（8th-12th centuries）and Its International Legacy：Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, pp.535-540. Appendix II：The Iconography of Cakrasamvara and the Deities of His Mandala.

②此幅作品尺寸是 98 × 69cm，繪於亞麻布之上，艾爾米達什博物館編號 X2369。解說此幅唐卡的文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》，貝桂恩等《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》圖版三十，一九七七年；萊因和瑟曼《智慧與慈悲：西藏宗教藝術展覽圖錄》一九九一年，以及比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十六。

環一直下垂至足面。腰繫虎皮圍腰。勝樂輪金剛生有十二雙手，主要的雙手是擁抱金剛亥母的雙手，右手持金色金剛，左手持金色鈴。最上面的雙手撐象皮於身後。其餘的右手分別持雙面鼓、斧、剝皮刀和三叉戟；其餘的左手分別持天杖、頭骨碗、金剛羂索和四面梵天頭。伸展的右腳踩在粉紅色（儀軌記載爲紅色，爲了與日輪及金剛亥母身色區別，唐卡畫面繪爲粉紅色）的仰臥時陰女身上。此女頭戴五骷髏頭冠，頭髮金黃色，右手持頭骨碗，左手持剝皮刀（畫面左手持物不易辨別）；屈起的右腳踩在藍色（儀軌記載爲黑色，爲了與深藍色的主尊身色區別而繪爲藍色）伏臥「黑毀壞魔」身上。此魔生有四手，兩隻左手持雙面鼓和剝皮刀，兩隻右手持顱缽和天杖。

上樂輪金剛的般若佛母金剛亥母身色爲紅色，生有一面二手。右手持剝皮刀在空中揮舞，左手應持頭骨碗擁抱本尊。金剛亥母和本尊一樣也生有三隻眼，頭戴五骷髏頭冠和五十顆斷頭串成的花環，和金色的耳環。左腿屈起勾向本尊，右腳踩在時陰女身上。二位神靈皆飾有手鐲、臂釧。般若佛母腰間飾有纓絡。主尊的頭光內圈爲綠色，外圈爲黃色。雙修圖像的大背光爲紅色。二神立於多色蓮花托起的日輪之上。紅色背光和畫面分格神靈之間在（淡）藍色的背景上繪有出自印度八屍林的情景。八屍林藏文作 dur khrod chen po brgyad 分別指東方暴虐寒林、北方密叢寒林、西方金剛焰寒林、南方骨鎖寒林、東北方狂笑寒林、東南方吉祥寒林、西南方幽暗寒林和西北方啾啾寒林①。其典型的飾物是人頭冠冕、人頭項鍊、象皮肩披、惡人全皮、虎皮圍裙、人油胭脂、鮮血明點和屍灰點子，此稱爲寒林八飾②。在藏傳佛教的瑜伽修習實踐中，屍林（ dur-khrod ）是常見的修習場地。屍林象徵卑俗的存在，在屍林修習令修習者對諸物無常加以徹悟。八大屍林中的五處象徵五根，即五種感官經驗，其它的三處象徵是識、末那識和阿賴耶識。

壇城四方環繞主尊的伴神被安置在四周三十八個神龕內。比我們上面列出儀軌所記的三十七神多出一位。按照儀軌的解釋，三十五是藍色的鴉面女生有烏鴉面孔，是東大門的保護神；與此相對的四是紅色的狗面女，生有狗面孔，西大門的保護神；同樣，十九是黃色的豬面女，生有豬面孔（畫面已經看不到面孔），南大門的保護神；二十則是綠色的梟面女，生有貓頭鷹面孔，北方的保護神。依據儀軌，一應該是黃色和紅色的閻摩鬼卒女，西南方的保護神；七就是紅色和綠色的閻摩獠牙女，西北方的保護神；三十二是藍色和黃色的閻摩地母，東南方的保護神；三十八是藍色和綠色的閻摩除障女，東北方的保護神。其次是內部大樂圈內的四瑜伽女。八是黃色的肅巾瑪，位在南方；與之呼應的十四是紅色的都杰瑪，位在西方；內圈下行二十五是藍色的空行母，位在東方；三十一是綠色的拉莫瑜伽女，位在北方。

其次是以勇士—勇士女雙修圖像表現壇城身輪意蘊的八組神靈；二（圖像不存）、六、十、十二、十五（圖像不存）、十六、三十三、三十七。這些神靈分別是法輪身女和大力神（**Cakravegā-Mahābala**）；都杰瑪和除疥天女（**Khaṇḍarahā-Ratnavajra**）；沽酒女和馬頭金剛（**Śauṇḍinī-Hayagrīva**）；持輪女和虛空藏（**Cakravarmiṇī-Ākāśagarbha**）；普賢和黑如迦

①藏文為 shar du gtum drag dang / byang du tshang tshing vkhrigs pa / nub du rdo rje vbar ba / lhor kar rus can / dbang ldan du drag du rgod pa / mer bkra shis tshal / bden bral du mun pa drag po / rlung du ki li ki livi sgra sgrog pa bcas brgyad.

②藏文為 mi mgovi dbu rgyan dang / mi mgovi do shal / glang chen gyi pags pavi stod g-yogs / zhing lpags kyi g-yang gzhin / stag lpags kyi sham thabs / zhag gi zo ris / khrag gi thig le / thal chen gyi tshom bu bcas brgyad do/.

（Suvīrā-ŚrīHeruka）；大力和蓮花舞自在天（Mahābalā-Padmanarteśvara）；轉輪女和大日如來（Cakravartinī-Vairocana）；大精進女和金剛薩埵（Mahāvīryā-Vajrasattva）。表現壇城語輪意蘊的是：九、十三、十七、十八、二十三、二十四、二十七、二十九，身輪神皆爲白色。護地女和新芽（Irāvatī-Añkuraka）；大威德金剛女和金剛辮（Mahābhairavā-Vajrajaṭila）；風身女和大勇力（Vāyuvegā-Mahāvīra）；飲酒女和金剛持轟（Surabhakṣī-Vajrahūmkara/rdo-rje-hum-mdzad）；除疥天女和善金剛（Śyāmādevī-Subhadra）；普賢和金剛光（Subhadrā-Vajrabhadra）；馬耳女和大威德（Hayakarṇī-Mahābhairava）；鳥面女和目無善（Khagānana-Vīrūpākṣa）。語輪神皆爲紅色。表現壇城意輪意蘊的是三（圖像殘）、五、二十一、二十二、二十六、三十、三十四、三十六。這些神靈分別是暴怒女和托貝杜保（Pracaṇḍā-Khaṇḍaka-pāla）；怒眼女和大骷髏（Pracaṇḍakṣī-Mahākañkāla）；具光女和骷髏（Prabhavātī Kañkāla）；大鼻女和暴露獠牙（Mahānāsā-Vikaṭadaṃṣṭrin）；勇士智慧女和無量光佛（Vīramatī-Amitābha）；楞伽自在女和金剛光（Laṇkeśvarī-Vajraprabha），三十六付之闕如，意輪神皆爲淡藍色。

主尊正上下方的中心神靈，上方十一是藍色的勝樂黑如迦；下方二十八藍色的一頭四臂的神靈，奧登堡、薩莫宇克等人都認爲是不動明王（mig-yo ba / acalā）。後一種圖像實際上和勝樂輪金剛壇城主尊沒有關聯，奧登堡認爲此神是整個壇城的守護神，從此神所持標幟，即髮髻中的羂索，主要雙手右手持花莖（如意寶），左手持血缽；第二右手所持的劍，第二左手所持的三叉戟等可以確認。然而，筆者以爲這位神靈在整個上樂金剛雙身像中具有重要的斷代意義。因爲同樣持物、坐姿的大黑天神像見於敦煌四六五窟東壁門北，黑水城唐卡中也有如此持物的大黑天神像（俄國學者仍然判定爲不動明王）。在十三世紀初葉一幅噶舉派

唐卡中，我們仍然能夠看到這種下身著金色花褲的大黑天神①。

黑水城唐卡另一幅雙身像爲繪於絲絹畫布之上的二臂上樂金剛（bde mchog phyag gnyi-spa）②，密教圖像集中稱爲白上樂金剛（bde mchog dkar po / sita samvara）③。此外尚有二幅上樂金剛壇城圖④。後兩幅作品的引人注目之處是其色彩風格，它與黑水城其它幾幅藏傳風格的作品不同，雖然使用了不少的石綠色，但畫面的紅黃色調極爲濃烈，色彩感也透露出礦物顏料的厚重，與黑水城作品色彩明麗、輕快，對比強烈的色彩感截然不同。

作爲上樂金剛明妃的金剛亥母，黑水城唐卡中留存了一幅出色的作品。

金剛亥母的 Vajra 指「金剛」vārahī「牡豚」⑤，藏文作 rdo rje phag mo。屬於四大空

---

① Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999, p.90圖版十七細部。

② 這幅唐卡在艾爾米達什博物館藏品編號 X2371，尺幅為 63.5 × 44 釐米。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版五十七，一九一四年，與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十七及其解說。

③ Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. Five Hundred Buddhist Deities, p.98, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995.

④ 這兩幅唐卡在艾爾米達什博物館的編號是X2408和X2409，圖版見於比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十八及二十九。

⑤ 金剛亥母種子字母為 vaṃ hrīṃ，真言為 Oṃ vajravairocanīye（hūṃ hūṃ phaṭ）svāhā Oṃ vajravārāhi āveśaya sarvaduṣṭān-hrīṃ svāhā Oṃ hūṃ hrīṃ hāṃ Oṃ sarvabuddhaḍākinīye vajravarṇanīye hūṃ hūṃ phaṭ phaṭ phaṭ svāhā。

行母，即金剛亥母（Vajravārahī），那若空行母（Naro-mkhav-spyod-ma），金剛空行母（Vajra-ḍākinī）和獅面空行母（Siṃhavaktrā）之一，是上樂金剛的陰性佛母（bde mchog gi yum bkvi lha mo）；金剛亥母也被看作是摩利支天的兩種變化身形之一，是馬頭明王的明妃，實際上金剛亥母在印度神話中出現得要比摩利支天早得多①。

在現今發現的西夏文和漢文的佛經中，有關金剛亥母的儀軌文占有不小的比例②。這些儀軌文大都譯自藏文，從金剛亥母儀軌文被譯成西夏文的時間可以幫助我們確定這幅金剛亥母唐卡的年代。考察這些不同儀軌文所譯自的版本及發現的地點，也有助於判斷金剛亥母在西夏流行的時間和範圍。西夏大規模的譯經是在惠宗時期的一〇九六年至天祐元年的一〇九〇年，但藏文儀軌文獻的翻譯主要是在西夏的中後期，從一一六七年（天盛十九年）就已經有完全衛藏波羅風格的經版挿畫來看，這些密教修習的儀軌文最初的翻譯年代不可能晚於天盛年間。它們的傳入與噶瑪噶舉派僧人使夏沒有直接的關係。以前人們認爲，有關上樂金剛和金剛亥母的殘卷出土的地點多在黑水城之類的邊地。這可能與此類的密教修習多流行在西番居民較多的河西走廊有關，例證如在武威發現的西夏時期的金剛亥母洞。事實上，有關金剛亥母的信仰遠比我們想像的要盛行的多③。西夏都城興慶府故地如拜寺溝方塔、宏佛塔等處出土的《上樂根本續》等漢文譯本殘葉與上樂金剛像表明西夏都城一帶金剛亥母的信仰同樣十分興盛④。

圖版二―三―二⑤的金剛亥母唐卡是所有黑水城藏式風格唐卡中最爲著名的作品之一。在黑水城的作品中，金剛亥母是著意表現的題材，有時以金剛亥母和上樂金剛的雙修圖像之明妃表現，有時單獨描繪，所繪背景可以是屍林，也可以不是屍林。在此幅唐卡中，紅色身相的金剛亥母左腿以舞蹈姿勢站立，踩在頭偏向左側的怖畏夜叉（Bhairava）的黃色伏地身

軀之上。戴有五骷髏頭冠，中央的頭骨之上有一半月法輪，其餘頭骨之上是嵌有珠寶的三角裝飾，頭髮往後披過臂部，披一條飾有花瓣圖案的白色披巾和五十顆人頭串成的花環，在臉

①在印藏密教傳統中，至少有一至二種以金剛亥母為主神的雙身像，但在現在的藏傳佛教造像中絕對不為人所知，但是她們無疑來源於印度，並且表明她們是原始密教思想和修習實踐的組成部分。從《中間靜慮經》（Abhidhānottara-antra）（北京版《甘珠爾》卷十七）卷三十六有一份屬於上樂輪金剛壇城的「語續」（bshad-rgyud）以及同一傳承的印度傳記，我們知道有一種類型三頭六臂的空行母金剛亥母與一頭二臂的黑如迦雙身像，金剛亥母即為主尊。參看 Herrmann-Pfandt, Adelheid, Yab Yum Iconography and the Role of Women in Tibetan Tantric Buddhism, The Tibet Journal, Spring 1997, pp.12-34.

②如史金波《西夏佛教史略》附錄所收聖彼得堡東方研究所（科茲洛夫黑水城所獲）的金剛亥母儀軌文有：金剛亥母供修順要語／金剛亥母處盡皆懺罪文／金剛亥母處施食奉順要語／金剛亥母集畢做定順要語／金剛亥母依承受飲食要語／金剛亥母依略作施火順要語／金剛亥母依睡眠作定順要語／金剛亥母依日月發願求教順要語／金剛亥母依淨瓶以作親誦順／金剛亥母依洗浴面手等順要語／斯坦因黑水城所獲佛經／金剛亥母之供修順要語／金剛亥母依睡眠作定順要語。

③此金剛亥母洞發現於一九八七年，位於武威西南新華鄉纏山村。詳情見第四章。

④詳情參考本文第四章相關論述。

⑤艾爾米達什博物館藏品編號 X2393，尺幅為 111.5×69cm，絲質。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》一九一四年，第一四〇—一四一頁，貝桂恩《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》圖版二十八，一九七七年；和萊因和瑟曼《智慧與慈悲：西藏宗教藝術展覽圖錄》圖版九十三，第二五九頁，一九九一年；以及比奥特羅夫斯基編《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十二。

的右側可以隱約看見顏色剝落的藍色豬頭面。金剛亥母戴有金耳環、金臂釧、金手鐲，金臂環、金腳鐲和白色骨飾瓔絡，右手持剝皮刀，左手置於胸前，持顱缽，左臂腕有一支天杖，杖端有三顆骷髏和一枚金剛杵。女神站在怖畏夜叉身上的紅色圓盤內，而怖畏夜叉躺在一橢圓形白色圓盤之上，下方是二排對卷的蓮花。主尊的身光背景全部繪成紅色的火焰，在主尊圖像兩側描繪的是金剛亥母的眷屬被甲六佛母（Kavacha yoginis/go chavi lha yum drug）：右側的三位是被甲金剛亥母（Kavacha Vajravārahī / go chavi rdo rje phag mo），被甲閻羅王母（Yamini / go chvi gshin rje ma）和愚蔽母（Mohini / go chavi rmoris byed ma），身色分別是紅、綠、藍；左側的三位是威懾母（Santrasini / go chavi skrag byed ma）、守護母（Sanchalini / go chavi bskyed byed ma）和簪芝噶佛母（Chandika / go chavi tsaṇḍi ka），身色分別是黃、白和深藍，六位眷屬女神的身體都傾向右側。和金剛亥母一樣，所有的眷屬神都腳踩怖畏夜叉，除了紅色身相的女神以外，其餘伴神都生有一面四手，右手持鼓和剝皮刀，左手持天杖和顱缽。紅色身相女神生有三面六手，右手持鼓、匕首和剝皮刀，左手持天杖、套索和顱缽。這六位女神可能代表金剛亥母的眞言的六個字母，是一種人形化的表現方式。龕形大背光與畫面中央長方格之間的部分依照儀軌繪有八大屍林的情景，畫師用八座佛塔和八棵似乎生於南方的闊葉樹作爲分割八大屍林的界限，其中多繪猛獸蟒蛇噬人的情景，也有在屍林修習的瑜伽行者。唐卡最上方一行，左右兩側各繪二位不同身色的空行母，右側爲綠色和紅色，左側爲黃色和藍色，分別代表四大方。藍色代表東方，黃色代表南方，紅色代表西方，綠色代表北方。中央的圖像是上樂金剛與金剛亥母雙修圖像。唐卡左右兩側豎行各有榜題條框。所有畫格的空白處都用綠色或石綠填畫背景。豎行最上方對稱的是一組年輕僧人圖像，皆穿紅色的袈裟，和棕黑色的內褲，右側僧人持禪杖和飯缽，左側僧人持物不清，可能是鈴和金

剛杵。畫面右側第二格和第四格，左側第一、二、三格都是印度的大成就者，其中左側第四格是八十四大成就者之第四十二位的因陀羅菩提（Indrabhūti），即烏仗那國（Uḍḍiyāna）的統治者，騎白象，菩薩裝，有明妃，奧登堡將此像定爲普賢或因陀羅。與之相對的右側第四格爲多毗黑如迦（Dombī Heruka），騎老虎，有明妃，黑水城的這幅唐卡的黑如迦圖像是藏傳佛教所見此類造像最早的實例①，直到十八世紀的木刻版畫，這位大成就者還是如此描繪，如阿莉斯所輯蒙古刻本八十大成就者造像②。奧登堡認爲畫面左側第三格是大成就者魯伊巴（Lu-yi-pa）在煮魚，第二格是阻止太陽移動的毗縷波③。右側第二格是擁有明妃的大

①多毗黑如迦為印度八十四大成就者中的第十一位，原為摩羯陀的一位國王，獲得成就後能騎乘猛虎，因用烈火燒身，故其身相呈喜金剛雙身圖像。

②Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas：A Tibetan Blockprint from Mongolia, p.28, Budapest, 1984.

③毗縷波（Virupa）為印度八十四大成就者中的第十位。描繪這位大成就者的圖像往往非常幽默，據說這位大師性喜飲酒，所以畫面中有侍者奉酒。薩迦派對毗縷波十分喜愛，有一幅十三世紀的唐卡，畫面主尊就是毗縷波，而且為了適應毗縷波不拘小節的性格，畫面構圖一反西藏唐卡將人物置於畫面中心的慣例，將人物置於畫面中心龕的一側，側立奉酒的侍女。（Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997 圖版一三六）極為重要的是，金剛亥母唐卡所描繪的大成就者像在判定黑水城作品與西藏唐卡是否屬於同一個傳承體系，是否屬於同一個時代的作品有不可替代的價值，因為黑水城這幅唐卡中所描繪的大成就者像，其造型特徵與西藏唐卡，甚至是早期的西藏唐卡都不盡相同。例如這幅其中的毗縷波與十三世紀初年的西藏唐卡中的毗縷波就不相同。同樣，我們可以用這些大成就者像和敦煌四六五窟壁畫中出現的大成就者像進行比較，從而確定四六五窟壁畫的年代。

成就者，因爲沒有持物的標幟，很難確認。第三格是藏傳上師像（？），最值得注意的是他身後的岩石形狀與幾位大成就者背景所繪的石頭風格截然不同：大成就者身後爲圖案曲線化的岩山背景，與十二世紀西藏唐卡中廣泛出現的直角圖案的岩山不同；上師身後的岩山與漢地宋時繪畫和影塑的岩山背景相同。薩莫宇克推測這位西藏僧人是米拉日巴，黑水城文獻中曾提到他的著作。然而，米拉日巴造像很早就有固定的樣式，吉美博物館所藏上樂輪金剛與金剛亥母唐卡（即上師足印唐卡）中所繪那若巴、瑪爾巴和米拉日巴上師傳承圖中的米拉日巴，就身穿白衣①，可見將此位上師確認爲米拉日巴仍有疑慮。如果考慮到藥師佛唐卡中的都松慶巴和貢布巴圖像，以及西夏偏重信仰噶瑪噶舉的傳統，特別是噶舉一派所繼承的那若巴、瑪爾巴和米拉日巴的金剛亥母修習儀軌，西夏文佛經中有那若巴《六法》的西夏文譯本，以及《青史》記瑪爾巴大師爲黑如迦的化身等事實，金剛亥母唐卡中出現的僧人應與諸位上師有關。那麼，左側第五格膚色褐黑者可能是那若巴，他的造像與傳統的那若巴造像是不同的；右側第五格就是瑪爾巴，他身邊紅色圓墊上有金剛杵和鈴。兩位上師皆右手置於胸前，左手放在跏趺坐腳踵處，但所結手印不明。畫面最下方一行是六位舞神，背景是平塗的紅色，貫通畫面的白地綠花點布幔形成極強的舞臺效果，舞神雙腿姿勢與金剛亥母相同，手中托盛有供品的金盤。薩莫宇克從噶瑪巴和那若巴、瑪爾巴和米拉日巴與勝樂輪金剛修習的關係，以及西夏與噶舉派的宗教歷史淵源，認爲這幅唐卡是一一五九年，即西夏王延請都松慶巴的弟子藏索瓦進入西夏的時間，由畫面上所描繪的兩位僧人由西藏帶到西夏的，所以兩位年輕僧人沒有畫上背光，表明他們是在家的俗人。作者不能解釋畫面上的榜題框，認爲是藏人爲西夏人畫唐卡時預留給西夏人塡寫西夏文榜題的。這種說法有待推敲，因爲這幅作品與同時代的唐卡作品風格，即十一——十二世紀的衛藏風格或藏區西部風格有所不同，具有極強

的地方色彩。除了上面提到的岩山圖案的差別之外，畫面背景大規模的施以西夏早期壁畫喜用的石綠，削弱了畫面的紅色主調，主尊之外畫格疏落的構圖安排，特別是唐卡中所繪的上師像的技法，與藏傳作品大異其趣。

黑水城金剛亥母唐卡的風格特徵，我們還可以從十三世紀後期描繪金剛亥母的西藏唐卡風格中與之加以比較，例如一幅藏於國外博物館的金剛亥母唐卡，其構圖方式與黑水城作品已有所不同，主尊左右的六位種籽字母化身的女神身色的安排與黑水城作品亦不相同。唐卡的背面寫有金剛亥母的經咒 Oṃ Tāre Tuttāre Ture Svāhā（意即「言稱證悟；忍爲最上法行；忍爲至上解脫」），作品也是將中心人物置於一個與周圍隔開的龕形框內，在畫面頂端兩側及底部安排人物②。整個畫面有極強的紅色暖調。另一幅「金剛亥母壇城」，畫面下方有一行藏文題記云：「大寶喇嘛翁保觀修本尊」（bla ma rin po che dbon po dpal gyi thugs dam lags）。這是一幅達隆派的唐卡，其創建者爲達隆唐巴扎西貝（stag lung thang pa bkra shis dpal 1142-1210），畫面題記所說的翁保是一二七二年至一二七三年的達隆寺住持，可見這幅作品是一二七二年前後的作品，其構圖方式與黑水城作品已經完全不同③。

① Singer, Jane Casey, Taklung Painting, pp.52-67，圖版三十六。

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl. 20, October 6, 1998-January 17, 1999.

③ Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl. 21, October 6, 1998-January 17, 1999.

九〇年代初在寧夏回族自治區西夏佛塔遺址出土的文物中，有數幅藏傳風格的西夏唐卡，這些作品與黑水城的唐卡在繪畫題材、風格、創作年代等諸多方面互爲印證，爲我們全面瞭解西夏藏傳風格繪畫的全貌提供了極有價值的資料。

二、宏佛塔、拜寺口上樂金剛像與黑水城壇城圖的比較

寧夏賀蘭縣宏佛塔天宮出土的上樂金剛金剛亥母唐卡（圖版二一三一三）①，畫幅縱六一．三釐米，橫四〇釐米。整個畫面構圖與黑水城上樂金剛金剛亥母唐卡的壇城方式不同，分爲三個部分，中央主尊爲上樂金剛和金剛亥母雙身像。男尊上樂輪金剛生有四面，中間面向東方的一面爲藍色；位於畫面右側面向南方的面孔是黃色（在造像學儀軌中此面繪爲白色）；位於畫面左側面向北方的面孔是綠色；位於畫面後方（畫面上不能看到）面向西方的面孔是紅色。頭髮梳成頂髻，最上端飾有交杵金剛，金剛下方是如意寶珠，寶珠下方是一輪新月。朝向四方的每一個頭面上都戴有五骷髏頭冠，骷髏頭骨繪成白色，中間有金色金剛杵相分割。頸上戴一串人骨項鍊和由五十顆斷頭編成的花環，斷頭花環一直下垂至足面。腰繫虎皮圍腰。上樂輪金剛生有十二雙手，主要的雙手是擁抱金剛亥母的雙手，右手持金色金剛，左手持金色鈴。最上面的雙手撐象皮於身後。其餘的右手分別持雙面鼓、斧、剝皮刀和三叉戟；其餘的左手分別持天杖、顱缽、金剛羂索和四面梵天頭。伸展的右腳踩在粉紅色（儀軌記載爲紅色，爲了與日輪及金剛亥母身色區別，唐卡畫面繪爲粉紅色）的仰臥時陰女身上。此女頭戴五骷髏頭冠，頭髮金黃色，右手持頭骨碗，左手持剝皮刀（畫面左手持物不易辨別）；屈起的右腳踩在藍色（儀軌記載爲黑色，爲了與深藍色的主尊身色區別而繪爲藍色）伏

臥「黑毀壞魔」身上。此魔生有四手，兩隻左手持雙面鼓和剝皮刀，兩隻右手持顱鉢和天杖。上樂輪金剛的般若佛母金剛亥母身色爲紅色，生有一面二手。右手持剝皮刀在空中揮舞，左手應持頭骨碗擁抱本尊。金剛亥母和本尊一樣也生有三隻眼，頭戴五骷髏頭冠和五十顆斷頭串成的花環，和金色的耳環。左腿屈起勾向本尊，右腳踩在時陰女身上。二位神靈皆飾有手鐲、臂釧。般若佛母腰間飾有瓔珞。主尊的頭光內圈爲綠色，外圈爲黃色。雙修圖像的大背光爲紅色。二神立於多色蓮花托起的日輪之上。紅色背光和畫面分格神靈之間在（淡）藍色的背景上繪有出自印度八屍林的情景。

唐卡最上方一行共六個方格，其中所繪圖像《西夏佛塔》一書認爲是四臂金剛，大誤。這六位神靈原屬金剛亥母的伴神，我們在圖版二十一「金剛亥母」的身側可以看到與之造型完全一致的六位神靈。即六位大瑜伽女，或稱被甲六佛母，畫面右側第一位紅色的瑜伽女爲被甲金剛亥母；第二位藍色的瑜伽女爲簪芝噶佛母；第三位白色的瑜伽女爲守護母；第四位黃色的瑜伽女爲威懾母；第五位淺藍色的瑜伽女爲愚蔽母；第六位是綠色的瑜伽女被甲閻羅王母。六位女神的身體都傾向右側，生有一面四手，右手持鼓和剝皮刀，左手持天杖和顱鉢②。這六位瑜伽女神代表金剛亥母的六種上樂甲冑眞言③。唐卡最下面一行繪有不同身色的

①《西夏佛塔》圖版三十六，第一八三頁，稱為「喜金剛像」。

②參看 Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet, Vol. 1, P.226 Kyoto, 1986.

③《上樂根本續》第六品指六種上樂的甲胄真言 om 為心；nam 為頂輪；swiha 為頭頂；bishata 為甲胄咒；hom hom 為眼；phrags 為武器，六字真言攝為四寶，是佛薄伽梵父母的兩大本咒，二心二近心二甲胄。此經第八品講述採集真言的儀軌，並講述六位瑜伽女的甲胄真言；第九品講述六瑜伽女的真言儀軌。參看索南才讓《西藏密教史》，第九四頁。

八尊坐像，因爲沒有看到原作，印刷品上的圖像太小不足以辨認，筆者推測此八像爲在八大屍林修習的八位大成就者①。

另一幅唐卡是拜寺口西塔出土的二臂上樂金剛與金剛亥母像雙身像絹畫（圖版二—三—四②），這種形態的上樂金剛在藏傳佛教造像學中被稱爲「白上樂金剛」或「修命白上樂金剛」③。作品較宏佛塔所出上樂金剛略爲精細，而且保留了當時的唐卡裝裱，對研究唐卡起源問題提供了重要的證據④。整個畫面分爲三個部分，中央爲上樂金剛和金剛亥母雙身像。男尊上樂金剛一身藍色，生有一面三眼，擁抱金剛亥母的雙手，右手持金剛，左手持鈴杵，高髮髻，戴五骷髏頭冠和斷頭飾帶；女尊金剛亥母一身紅色，左手擁抱男尊，右手持剝皮刀，右腿上舉環於男尊腰部，左腿與男尊平行踏於時陰女，腰繫金色纓絡。紅色背龕外圍所繪爲八屍林和其間修行的大成就者。唐卡上方繪有五尊不同身色的上樂金剛與金剛亥母像，藍黃白紅綠五色代表壇城的東西南北中五個方向。畫面下方一行中央爲三位深藍色身相的護法

①對這幅作品的著錄描繪，參看《西夏佛塔》，第五九—六〇頁：「歡喜金剛圖，此圖縱六一．三釐米，橫四〇釐米，分為上中下三部分，畫面的中間部分繪歡喜金剛與明妃像。主尊歡喜金剛全裸，周身為藍色，共有紅黃藍白綠五個面部。其中正面為一大面，左右兩側各置二小面，面部有三目。主尊共計十二臂，其中二支主臂擁妃，雙手不清。剩餘十臂向左右兩側伸展，手中各握一法器。主尊雙腿弓立，腳踩仰覆狀的兩個怪魔。其下是覆蓮座，蓮瓣肥大厚實，蓮尖勾成雲頭狀，蓮瓣用紅黃藍三色相間。歡喜佛身上的裝飾依照密宗規範：頸帶骷髏串珠，身掛骷髏念珠，手腳佩骷髏臂釧和腕串，胯著虎皮，其後用圓形項光。明妃亦全裸，整體為紅色，頭戴五骷髏冠，面部有三目，仰首垂髮，面對主尊。此像左臂抱主尊脖頸，右臂上舉，左手握勾刀，左腿與主尊右腿立，右腿繞至腰際。明妃頸佩骷髏項圈，手腳佩環

狀金色腕串。歡喜金剛與明妃像後有橢圓形身光，身光背後的藍色絹地上飾花草圖案，顏色為紅黃諸色。主像下身的左右兩側露出大象的頭和尾巴。畫面的上方橫置六個長方形小框，框高八釐米，寬六·七釐米，框內皆繪一尊四臂金剛。六尊金剛的形態，大小完全相同，僅色澤不同（由左至右為紅藍黃白綠）。金剛頭戴五骷髏冠，身掛骷髏珠，手中或執法器或端盛血缽形顱器，皆有橢圓形紅色身光。畫面下方繪八尊坐像，皆五官端莊，面部略帶微笑。其手印、坐姿和色澤有所不同，左一作降魔印，右腿平放座上，左腿搭在右腿上，紅色。左二作轉法輪印，交腳座，黃色。左三作說法印，盤坐，藍色。左四作降魔印，交腳座，橘紅色。左五作降魔印，箕坐，紅色。左六作降魔印，盤坐，黃色。左七作降魔印，盤坐，淺紅色。左八作禪定印，盤坐，黃色。這八尊坐像皆有圓形頭光。此幅唐卡的畫面有不同程度的磨損，其右上角殘破，中部有裂縫。」

②《西夏佛塔》圖版一七一，第二五一頁。

③「白上樂金剛」（bde mchog dkar po / Sita Saṃvara）或「修命白上樂金剛」（bde mchog dkar po tshe sgrub / Āyuḥsādhana Sita Saṃvara）。參看 Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yama-guchi, compiled. Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, pp.100-101.

④〈寧夏賀蘭縣拜寺口雙塔勘測維修簡報〉（《文物》一九九一年第八期，第一四—二六頁）對這幅唐卡的描述是：「上樂金剛雙身像。通高八十五，寬四十五釐米，畫面縱五十五釐米，橫三十八釐米，裝裱材料及方法與〈上師像〉（指同一地出土的西夏上師像唐卡）相同。畫面中部繪上樂金剛上師像。主尊全裸，面身藍色，雙臂擁抱明妃。明妃面身紅色。畫面上部繪藍、黃、白、紅、綠五尊雙身像，下部繪護法金剛和祖師像。數色厚重豔麗，以藍色、紅色為主。」有關西夏唐卡和唐卡起源問題的論述，參看本書相關章節。

神，居中的一位右手持劍，左手似乎是作期克手印，金黃色頭髮直豎，繫虎皮圍裙，腳踩白色人形，應爲不動明王，雖所持標誌物並不典型，然而我們確實能在十二世紀前後的不動明王和金剛亥母唐卡造像中看到持物相同的圖像①。左右兩側神靈爲不動明王的變化形態，右側護法右手持金剛，左手持金鉢（亦可能是金剛手）；左側護法右手持剝皮刀，左手持藍色鉢（？）。畫面右下角繪有著袈裟袒露右肩的上師像；左下角繪有戴帽僧人像，所戴僧帽顏色脫落。

二臂身形的上樂金剛在有關上樂金剛的儀軌文獻中記載較少並且常與喜金剛和黑如迦的造像混淆在一起。在藏傳佛教造像中，二臂上樂金剛的造像例證也相對較少，而且多屬於早期作品。與黑如迦不同的是，上樂金剛手持金剛和鈴杵，黑如迦手持金剛和頭骨碗②。東印度發現的二臂上樂金剛雕塑要比四面十二臂像數量少，而且多見於經卷插圖中。印度以外地區的二臂上樂金剛最爲著名的是茲默爾曼家族收藏的二臂上樂金剛雙身像金銅雕塑。這件作品是極爲罕見的西藏早期青銅雕塑之一，在研究雙身造像在藏傳佛教藝術中的發展具有重要意義。巴勒將之斷代爲十二世紀，萊因和瑟曼認爲此作與拉達克阿爾奇寺護法神殿的雙身像有相似之處，從而建議將此二臂上樂金剛雙身像斷代於十二世紀至十三世紀初年③。我們發現這幅作品與拜寺口雙塔出土的二臂上樂金剛唐卡造像風格幾近完全一致，無論是頭冠髮髻的樣式，還是瓔珞佩飾都基本相同，從而表明這兩件年代相近的不同藝術形式的作品之間似乎存在著某種聯繫。

賀蘭縣宏佛塔與拜寺口出土唐卡的色彩感覺與黑水城的上樂金剛壇城唐卡基本相同，畫中人物的背景紅色和金剛亥母的身色形成了畫面的主色調，八大屍林的深釉藍色或藍色將主尊龕室突現於視覺前方，形成作品強烈的二維縱深感。但是，這兩幅作品的構圖方式與黑水

城雙身圖像略有不同，似乎更顯示出強烈的地方色彩：畫面構圖更加簡拙，像很多藏傳風格的西夏繪畫一樣，將畫面分爲上中下三個部分，主尊佔據整個畫面的三分之二以上。實際上，構圖方式的如此改變是適應相應的宗教儀軌迅速傳播的需要。因此，這些作品的出現應該是在完全按照造像儀軌繪製的作品之後。例如，六位瑜伽女很少出現在上樂金剛與金剛亥母的雙身圖像中並繪於畫面上方，只是在單獨的金剛亥母唐卡中出現，可見造像儀軌被西夏人作了變通。其次，此幅作品是繪於絹上而不是繪於棉布之上，如果是同期的西藏唐卡，大部分是繪於棉布之上，技法的稚拙看得出此畫是繪者的模仿，表明這是在西夏當地繪製的作品，同時說明在這些作品繪製的年代，藏傳佛教傳入西夏的時間已經不短了，因爲當地人開始用當地的材料繪製修習本尊像。其次，這兩幅唐卡本身的繪畫風格也很不相同，拜寺口出土的白上樂金剛像更側重用線勾勒，畫面色彩也比較厚重凝滯，帶有藏區西部的繪畫色彩風格。屍林的背景色、主尊頭光的石綠色與黑水城的上樂金剛壇城屍林的背景用色幾乎完全一致。

①例如 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January17, 1999。圖版二十二的不動明王唐卡，圖版二十一金剛亥母唐卡畫面左下角不動明王像及圖版二十畫面最下方一行中央的不動明王像。另一種可能是此像或許為大黑天神像。

② Linrothe, Rob, Ruthless Compassion：Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, p.279, London, 1999.

③ Linrothe, Rob, Ruthless Compassion：Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, pp.290-292, London, 1999.

最後，我們必須注意到這樣一種事實：上面提到的上樂金剛壇城或者是金剛亥母壇城，畫面的構圖都是長方形方格式構圖而不是典型的圓壇構圖。事實上，作爲印度布畫曼荼羅的原形是圓壇構圖，也是密教儀軌原本要求的樣式①。從西藏繪畫的發展演變來看，雖然衛藏地區早期的寺院大部分都是按照印度曼荼羅樣式安排，典型例證如桑耶寺。然而，衛藏繪畫中大規模表現圓壇式壇城是在十四世紀以後，最早的壇城樣式是出現在拉薩大昭寺壁畫「大日如來與八大菩薩」（圖版二—三—五），相似的作品見於吐蕃統治敦煌時期的藏傳繪畫，如法國吉美博物館藏八大菩薩壇城和榆林窟第二十五窟的大日如來與八大菩薩壇城。但是，這些壇城都不是圓壇式構圖。十一至十二世紀的西藏繪畫繼承了前弘期繪畫的傳統，大日如來和八大菩薩的描繪非常普遍，現在見到的最早的圓壇式構圖壇城分別見於十一世紀初青海西寧土樓山石窟壁畫大日如來壇城②、阿里東嘎石窟壁畫③和國外私人收藏的二幅作品，一幅是「大日如來壇城」，一幅是「上樂金剛壇城」，作品創作的年代都是十一世紀④。扎達縣托林寺也出現了「文殊金剛壇城」，但作品是否爲十一世紀初年建寺時的創作尙存疑問⑤。其它的圓壇構圖壇城皆見於現屬拉達克的早期藏傳寺院，例如那闊寺（ na-kho 仁欽桑布時期），塔波寺（Tabo/ta-pho, vdu-khang 塔波寺集會殿西元一〇四二年），阿爾奇寺(Al-chi, gsum-tshek lha-khang & vdu-khang 松載殿和集會殿，約一二〇〇）⑥。但這些寺院沒有出現表現上樂金剛雙身像的壇城。根據目前所能看到的圖版資料，除了國外收藏的那一幅上樂金剛壇城外，下面黑水城兩幅圓壇構圖的上樂金剛壇城圖是現存最早的此類圖像。

①梵文的曼荼羅藏文稱作 dkyil vkhor ，其中 dkyil 為「中」或「中間」，vkhor 為「圓」，意為「中心圓」，漢語佛經譯為「壇城」，為密乘本尊及其眷眾聚集的場所。由上師引入壇城的弟子所觀想的本尊

實際上是自己本身的心智（rang byung gi ye shes），其眷屬就是自己所有的道果和功德。密乘的四種密法，即事密、行密、瑜伽密和無上瑜伽密都有自己的一套表現精神宇宙的模式，也就是壇城系統。這個系統有一主神和一些眷屬神靈組成，壇城中的主神就是人們所說的本尊神。整個壇城實際上就是本尊神在神靈世界的居處的形象化體現，是將變化萬端的神靈世界以模型化的簡單式樣表現為本尊神及其眷屬聚會的場所，幫助密乘修習者在進行修習時有一個可以觀想本尊神在神靈世界情景的象徵對象。

---

②此壇城位於土樓山石窟西窟。圖版見於張寶璽〈青海境內絲綢之路故道上的石窟〉，刊敦煌研究院編《段文杰敦煌研究五十年紀念文集》附圖XIII。

③彭措朗傑編《中國西藏阿里東嘎壁畫》，北京大百科全書出版社一九九八年。

④Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October6, 1998-January 17, 1999. p.28, fig. 13.

⑤托林寺是古格王天喇嘛益西沃於十一世紀初年所建。一〇三六年古格王沃德及絳曲沃迎請阿底峽入藏駐錫於此。一〇七六年在此寺舉行「火龍年大法會」，寺內當繪有很多壁畫，但現存壁畫存在諸多後代內容。這些繪於護法神殿的雙身像壇城，究竟為何時所繪，仍有待探討。圖版參看金維諾教授主編《中國壁畫全集三十三藏—傳寺院三》圖版一〇〇—一〇一（圖版一〇〇上下顛倒），壇城主尊為文殊金剛。

⑥托瑪斯《塔布的壁畫》（Thomas J. Pritzker, "The Wall Paintings of Tabo." "Orientations, 20, no2（Feb. 1989）：38-47）；金伯格·色爾達《圖齊檔案的初步研究：塔布集會殿的斷代》（Deborah Klimbourg-Salter, "The Tucci Archives Preliminary, I：Notes on the Chronology of Ta pho 'Du-Khang."East and West, n. s.35, nos.1-3（Sept.1985）：11-41）；羅格《拉達克阿爾奇寺松載殿的斷代線索》（Roger Goepper, "Clues for a Dating of the Three-storeyed Temple（Sumtsek）in Alchi, Ladakh," Asiatische Studien 44, no2（1990）：159-76）；圖齊《印度—西藏》第三卷，第一頁。

黑水城表現上樂金剛雙身像的唐卡中有兩幅圓壇構圖的作品。

第一幅壇城①完全遵奉了上樂金剛圓壇構圖的樣式（圖版二—三—六）②，以本尊神爲中心向外放射分爲五個同心圓，其間安排了三十七位神靈。壇城上方爲西方，下方爲東方，左側爲南方，右側爲北方。第二同心圓內東南西北四大方有四位神靈，分別爲內部大樂圈內的四瑜伽女。四位瑜伽女之間相當於次四方的位置置有四隻盛有甘露神飲的頭骨碗。依次往外的三個同心圓分別象徵身輪、語輪和意輪，其間各有代表四大方和次四方的八位神靈，其中身輪的神靈爲藍色，語輪的神靈爲紅色，意輪的神靈爲白色。此幅唐卡的引人注目之處是其色彩風格，它與黑水城其它幾幅西藏風格的作品不同，雖然使用了不少的綠色，但畫面的紅黃色調極爲濃烈，色彩感也透露出礦物顏料的厚重，與黑水城作品色彩明麗、輕快，對比強烈的色彩感略有不同。與黑水城這幅上樂金剛壇城堪稱爲姊妹篇的作品是我們前面提及的衛藏所出，斷代十一世紀的「上樂金剛壇城」（圖版二—三—七）③，筆者分析他們是時代相近的作品。因爲前一幅作品的一些神靈造型，如畫面上方度母、不動金剛和瑜伽女以及寒林中活動的修行者造像在黑水城上樂金剛雙身像和金剛亥母造像中都可以找到一些對應之處。

第二幅壇城④中，典型的三十七位神靈沒有出現，八大屍林的景象繪在方形壇城外圍的大同心圓內。畫面主尊似爲擁妃上樂金剛，第二同心圓黃色背龕之內的六位女神應爲金剛亥母的六位伴神，象徵六字大明咒的六瑜伽女（Kavacha yoginis），右側的三位是被甲金剛亥母(Kavacha Vajravārahī），被甲閻羅王母（Yamini）和愚蔽母（Mohini），身色分別是紅、綠、藍；左側的三位是威懾母（Santrasini）、守護母（Sanchalini）和簪芝噶佛母(Chandi-ka），身色分別是黃、白和深藍。除了紅色身相的女神以外，其餘伴神都生有一面四手，右手持鼓和剝皮刀，左手持天杖和頭骨碗。紅色身相女神生有三面六手，右手持鼓、匕首和

剝皮刀，左手持天杖、套索和頭骨碗。此圓的外圍正方形壇城的邊框，由穿越中心的對角線將圓與方形之間的背景按順時針方向分爲黃、紅、綠和藍，分別代表南、西、北和東四大方，雙色相交之處就是次四方。八大屍林所在的同心圓本身又是唐卡邊框四方壇城的中心，從而起到以二維的繪畫反映立體多維壇城的目的。唐卡最下方繪有七位呈舞蹈身形並演奏樂器的空行母，畫面右側爲一褐面男子，穿金色衣服，戴金色帽子，身旁立有一淨瓶，似乎與壇城灌頂的儀軌有某種聯繫，可能是西夏自己的上師。畫面右側立有一位西夏供養人，或許就是這幅唐卡的施主，身穿白色的外袍，雙手合十，身體右側有黃底墨書西夏文榜題。

武威新華鄉纏山村亥母洞也出土了西夏時期的一幅圓形壇城構圖的上樂金剛壇城⑤，與

①艾爾米達什博物館對此作的編號是X2408，尺幅100×72釐米，斷代十二世紀末或十三世紀初葉。論述此畫的文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》與比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十九及其解說。

②Prof. Dr. Raghuvira & Prof. Dr. Lokesh Chandra, TIBETAN MANDLAS（Vajrāvalī and tantra-samuccaya）, New Delhi, 1995, pp.49-50.

③Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999, pl.,2.

④艾爾米達什博物館對此作的編號是X2409，尺幅52.5×54釐米，斷代十二世紀末或十三世紀初葉。論述此畫的文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》與比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版二十八及其解說。

⑤李永良主編《河隴文化》圖版三七一。

亥母洞出土的其它西夏文物判斷①，這件作品的年代是在十三世紀初葉。這幅唐卡毀損嚴重，畫面下部已經殘破。從現存畫面分析，這幅唐卡與我們本節論述的黑水城唐卡的風格有一定差異，更加接近同時期衛藏繪畫的風格，例如畫面中上師圖像的描繪方法與衛藏繪畫完全相同。唐卡遺留的原始裝裱與另一幅帶有漢風的十一面觀音像相同，說明作品也是在西夏繪製的作品而非衛藏唐卡攜入此地者。此幅唐卡沿壇城上方共出現六位上師圖像，此爲噶舉派上師傳承像，具體身分有待研究。這幅作品和亥母洞其它藏傳文物表明西夏末年噶舉派上樂金剛修行教法的廣爲傳播。

下面我們將三十七神的上樂金剛和金剛亥母壇城的壇城圖示（圖版二—三—八）。

第四節　黑水城唐卡中的護法與空行母

西夏佛教繪畫中出現的護法像與西夏流行的佛教派別有密切關係。在黑水城漢地風格的作品中出現的護法像主要是明王、四大天王和摩利支天像；藏傳繪畫唐卡中的護法像有不動明王、大黑天神和多聞天王，另有四幅空行母像。其中多聞天王像的繪畫風格介於漢藏風格之間，尤其値得注意。

一、大黑天神、不動明王圖像淵源考

大黑天神梵文名稱爲Mahākala，藏文作mgon po或nag po chen po，是藏傳佛教最著名的護法神之一，在西夏佛教中也占有突出的地位②。現今藏於西方博物館的作品有十一—十

二世紀前後的大黑天神像③。黑水城出土的唐卡作品也有二幅描繪大黑天神的唐卡，大黑天神的信仰在黑水城地方是相當盛行的④。值得重視的是，黑水城的大黑天神造像在造像特徵

①亥母洞出土西夏乾定年間文書（最晚一二二六年），所以，此洞出土唐卡年代當在十三世紀初年。

②我們從西元九世紀前後的作為壁畫榜題的敦煌漢文卷子可以知道，大約九世紀至十世紀，印度佛教金剛乘已經出入當時有吐蕃人統治的于闐，因為畫家已經開始描繪大黑天神。參看張廣達、榮新江「敦煌『瑞像記』、瑞像圖及其反應的于闐」，收入《于闐史叢考》第二一二—二七九頁，上海書店出版一九九三年。

③參看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl. 14. October 6, 1998-January 17, 1999.

④據宿白介紹，內蒙古文物工作考古隊在對黑水城殿堂遺址的清理過程中，發現了很多敬禮大黑尊（或作大黑、太黑、麻曷葛剌）的各種抄本，其中有《三水偈》、《敬禮偈》、《安坐偈》、《奉五供養》、《智者大黑八道贊》、《吉祥大黑八道贊》、《十方護神贊》和《大黑長咒》。在 F191 寺廟大殿前倒塌土中，清理出寶幡一件，墨書有「奉佛信士亦集乃縛二謹發誠心於大黑殿內懸掛寶幡一首，保護男長安災除降福」，可見此處寺廟為大黑天神殿。（宿白《藏傳佛教寺院考古》，第二五一—二六三頁「張掖河流域十三—十四世紀的藏傳佛教遺跡」，文物出版社一九九六年，以及內蒙古文物考古研究所《內蒙古額濟那旗黑城考古報告》科學出版社一九九一年）。從幡上文字「亦集乃」來看，大黑天神信仰似乎是盛行在元以後的亦集乃而不是西夏時的黑水城。科茲洛夫藏卷 TK-262 就是有關大黑天神的儀軌文彙編，其中有大黑天壇城繪法、「大黑根本命咒」、「大黑贊」，經文背後有西夏文和藏文，參看孟列夫《黑城出土漢文遺書敘錄》，第一九五—一九六頁。

上與常見的大黑天神造像有很大的差異，但我們在同時期或更早的壁畫中能夠找到對應例證。

大黑天神在唐時譯爲摩訶迦羅，不空譯《仁王護國般若波羅蜜多經》卷下有云：「摩訶迦羅大黑天神」，唐釋良賁疏「言摩訶者，此翻曰大；言迦羅者此曰黑天也。上句梵語，下句唐言」。在慧琳《一切經音義》卷十則描述了摩訶迦羅的身相：「摩訶迦羅，梵語也，唐云大黑天神也，有大神力，壽無量千歲，八臂，身青黑雲色，二手懷中。橫把一三叉戟，右第二手捉一青殳羊，左第二手捉一餓鬼頭髻，右第三手把劍，左第三手執碣吒𠍜迦，梵語也，是一骷髏幢也，後二手各以肩上共張一白象皮如披勢，以毒蛇貫穿骷髏以爲瓔珞，虎牙上出，作大忿怒形，雷電煙火以爲威光，身形極大，足下有一地神天女，以二手承足者也①。」這種八臂大黑天神的身相，是八—九世紀大黑天神東傳時的最初形象，保留了印度教大黑天神的造像特徵，筆者在敦煌莫高窟十七窟所出絹畫「千手千眼觀音圖」中找到了這種早期摩訶迦羅大黑天的圖像（圖版二—四—一）②，所執象皮爲後代作品少見。藏傳佛教大黑天神的造像，據藏文造像學文獻的分類方法，有七十二或七十五種身相，在藏傳佛教的神靈體系中占第十等級，其中一些大黑天神同時屬於「出世間護法神」和本尊神系③。早期的大黑天神都是寧瑪派和噶當派的神靈，但稍後以薩迦派的大黑護法爲最多，以致於大黑天神被認爲是薩迦派特尊的神靈。據說持三叉戟的大黑天神和醜身王是同一位神靈④，但藏傳佛教的大黑天神儘管有一身相稱爲財神，但與醜身王身相不同。有一種說法認爲，藏傳佛教大黑天神造像傳入內地及蒙古始於八思巴⑤，此後大黑天神逐漸成爲整個蒙古人的保護神，但直到十六世紀達賴喇嘛應召赴阿拉坦汗廷帳說法之後，此王焚毀了所有佛教以外的偶像，稱六臂大黑天神爲蒙古佛教的護法神，自此之後，大黑天神信仰在蒙古地方才眞正盛行開來。蒙古喇嘛教神靈體系中有一位作爲財神的特殊的大黑天神，稱爲白大黑天神，生有一面三眼六臂

，有時繪成近似牛面，頭髮呈火焰狀從冠後豎起，主要的右手持如意寶置於胸前，左手於如意寶之下持顱缽，其餘的四手分別持小斧、鼓、三叉戟和象頭杖，身後有象皮，腳踩二象。作爲繪畫表現時繪爲白色。在蒙古地方流行的大黑天神的另一種身形，其神右手所持不是如意寶而是剝皮刀，其它四種持物分別爲骷髏念珠、三叉戟、繩套和圓盤。最上面的兩隻手持

---

① 轉引自方國瑜《滇史論叢》第一輯，上海人民出版社一九八二年版。

② Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas : Chinese Art from the Silk Route, London 1990 圖版十一。

③ 這兩份造像學文獻為《本尊大海修法・大寶生處天成法・寶生明事》俗稱《寶生佛》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）和《本尊神護法神修習法》（yi dam lha srung ma dang bcas pavi sgrub thabs dang rje gnang zung kha brgya rtsa dngos grub vbyung gnas zhes bya ba bzhugs so ）皆為木刻版，參看內貝斯基著，謝繼勝譯《西藏的神靈和鬼怪》第三章，一九九三年版及一九九六年版。

④ 唐代僧人義淨《大唐西域求法高僧傳》記載，印度寺廟門前有神像，稱為麻曷葛剌，實為醜身王。

⑤ 八思巴所奉大黑天神名為婆羅門寶帳護法，據說八思巴應召為忽必烈講解喜金剛密續，但他從來沒有看過這部經典，在講說此經的前一天晚上，大黑天神化身婆羅門老者為八思巴預先教授了此經。婆羅門寶帳護法生有一面三眼二臂，戴有白色的鬚髯，右手持人骨法號，左手持盛血的顱缽，左臂上有骷髏念珠，可能右腳踩一人形，或蹲坐其上，參看 Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, pp.160-162, Dover, New York, 1988。又見宿白《藏傳佛教寺院考古》，文物出版社一九九六年，第三六六頁：「藏密麻曷葛剌形象之東傳，源於八思巴。」

象皮罩於雙肩，戴頭骨腰帶，腳踩Vinataka（婆羅門教之象頭神），此神一手持花，另一手持顱缽或鼠，繪畫表現時繪爲深藍色。此種身相的大黑天神有一種不常見的身形，就是大黑天神只生有兩手，右手持一劍，左手作期克印（Tarjani mūdra），腳踩象頭人形，髮髻上有一小的禪定佛像。

引起筆者重視的是，在受到吐蕃佛教強烈影響的南詔及此後的大理國，我們可以看到早期受到藏傳佛教繪畫影響的大黑天神圖像，所以，藏傳佛教大黑天神造像初次東傳的時間無疑比人們設想的時間要早得多，詳情參看本書第四章相關論述。

黑水城的這幅唐卡（圖版二—四—二）①爲絲質畫布，奧登堡和瑪利亞博士（Dr. Maria L. Rudova）認定這幅作品所繪爲藍色身形的不動明王，但筆者以爲此唐卡主尊爲大黑天神。理由如下：(1)從造像特徵來看，此神生有四臂三眼，直豎的橘紅色頭髮用黃色絲帶捆紮形成髮髻，其上繪有小佛像，額上有五骷髏頭冠，頭後另有白色頭巾飾帶和金色雙蛇頭耳環以及從項後垂下的青花蛇項圈、斷頭花環和綠色飾巾，繫虎皮圍腰。手持象徵物與造像學文獻有所不同，其立姿亦不相同。第一隻右手持綴果花莖，第二隻右手持劍；第一隻左手持三叉戟，第二隻左手持血缽，雙腳踩在一塊白邊框的紅色三角形上，手鐲腳鐲皆爲青白蛇。這種身形的不動明王鮮見於藏傳佛教造像②，然而，筆者在莫高窟四六五窟東壁門北看到與此神持物完全相同的四臂大黑天神（圖版二—四—三）；黑水城著名的上樂金剛雙身像下方奧登堡所說不動明王像其持物、坐姿與四六五窟大黑天神像完全相同，三幅圖像頭飾的細節的相似（都用蛇作爲飾帶束起頭髮）說明它們之間的風格淵源關係。四六五窟門北圖像爲四臂大黑天神像，此作亦爲大黑天神像③；(2)主尊腳下所置蓮座之上的三角形邊框，奧登堡和瑪利亞都無從解釋，實際上這是四臂大黑天神的標誌之一。我們在拉達克阿爾奇寺譯師拉康繪

於十一世紀初年的壁畫中出現的大黑天神圖像中看到這種三角形基座（圖版二—四—四）④；後代編印的造像圖集中就可以找到這種三角蓮花座，如《五百圖像集》中的四臂大黑天神（圖版二—四—五和二—四—六）⑤。所以，這幅唐卡所繪爲四臂大黑天神像，是沒有疑問

---

①尺幅 73 × 56.3 釐米，艾爾米達什博物館編號 X2374，論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版六十與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十二及其解說。

②瑪利亞博士也談到「此不動明王具有地方性，現有文獻中，未提及一面、三眼、四臂，立於三角形上的不動明王，而且也沒有他右手所持的水果枝」。參看比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十二及其解說。例如，現在屬於私人收藏的斷代在十二世紀的大黑天神像（圖版二十三b）及藏於羅布林卡的銅雕四臂大黑天神像（圖版二十三c）其前臂右手持物都是顱缽和剝皮刀而不見所持花莖。

③值得注意的是四六五窟和黑水城出現的如此身相的大黑天在十一—十三世紀的大黑天造像中卻十分罕見，例如，現在屬於私人收藏的斷代在十二世紀的大黑天神像（Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion : The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, P.187，圖版五十二。）及藏於羅布林卡的銅雕四臂大黑天神像（西藏自治區文物管理委員會編《西藏文物精華》第八〇頁，圖版五十二。）其前臂右手持物都是顱缽和剝皮刀而不見所持花莖。

④Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One : Central Ladakh, 1977 Boulder. P.76, 圖版七十。

⑤Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, P.395 and 397.

的。這種身相的大黑天最初源自何處，仍有待考證。

主尊兩側各有兩位小的圖像，他們除了沒有腳下的三角形邊框，只有二手且持物不同以外，整個造型與主尊基本相同，都是大黑天神的化身或眷屬。其右手持物分別爲剝皮刀、彎杖、繩套和劍。中央部分的背景長莖菊花圖案和黑水城的絲質唐卡完全相同，只是色彩爲黃色。畫面上方所繪爲禪定五佛，右一爲寶生佛，持如意寶，作慈悲印；右二爲阿彌陀佛，作禪定印；中央爲大日如來佛，似作轉輪印；左二爲持金剛，作觸地印的不動佛；左一爲不空成就佛，持交杵金剛，作無畏印。唐卡下方中央繪有五方五色空行母，與唐卡頂端的禪定五佛構成陰陽關係。唐卡下方左右角繪有上師像，畫面右側上師右手作無畏印，所戴僧帽樣式不見於藏傳佛教的薩迦派和噶舉派，袈裟僧裝完全用中原風格的線描造型，考慮到此類絲質唐卡的形成是西夏人將外來的藝術樣式本地化的結果，所以畫面僧人可能是西夏僧人。

另一幅大黑天神像是木刻印畫（圖版二—四—七）①，從嚴格的造像學意義上來確定其身分也頗費躊躇，因爲與黑水城這幅大黑天神造像幾乎完全相同的例證見於杭州飛來峰鑿岩元代藏傳佛教石刻造像。即飛來峰第三十二龕的金剛手菩薩（見圖版二—四—八）。此金剛手菩薩右手上舉持金剛杵，左手置於胸前作期克印。髮髻樣式與十二至十三世紀前後唐卡繪畫中出現的明王髮髻相同，頭髮直豎向上束起形成半圓形冠蓋。髮髻前方置有五佛冠帶，中央禪定佛像較大者應爲金剛手菩薩的主佛不動佛，但沒有出現五骷髏②。這些造像特徵與作爲護法神出現的金剛手菩薩身形極爲相似：護法金剛手菩薩往往以人形出現，頭髮直豎，戴骷髏頭冠，呈忿怒相，一面、二臂、三眼。頸間以蛇爲飾，飾骷髏花冠，繫虎皮圍腰。右手上舉持金剛杵，左手手印不明。身體周圍圍繞火焰，火焰中有迦樓羅金翅鳥③。

畫面主尊右手所持的金剛鮮見於藏傳佛教的大黑天神造像，筆者只是在一幅十三世紀前

後的金剛亥母唐卡的邊框神靈中看到與此作品完全一樣的大黑天神造像④。此像遵奉的傳統與蒙古地方的二臂大黑天神相似，其例證見於阿莉斯《北派佛教的神靈》圖版 La ，但後者右手所持物爲短劍而不是金剛杵，其它造像特徵都與二臂大黑天神相似。主尊的頭髮向上豎起，髮髻中央有禪定佛像，戴五骷髏頭冠，生有一面三眼，右手持金剛上舉，左手置於胸前，作（食指豎起）期克手印。佩耳環、項鍊、臂釧和蛇手鐲、腳鐲及肩帶，繫虎皮圍腰，腳踩象頭神。主尊背光爲火焰，火焰之中有十位舞蹈的空行母，分別持杖、弓、鈴、法輪、金剛劍、刀、金剛杵、黑石和長鞭。畫面上方爲居於波羅式佛龕內的禪定五佛，畫面下方是五位空行母，手持花、燭臺、燈。海螺和鮮果圖案演變的三角形。畫面頂端兩側爲陰刻的「皇帝萬歲」和「國泰民安」，梵文爲召請大黑天神的咒語， om/cha/nda/ma/ha/ra/jña/na/hum/ ，

①艾爾米達什博物館對此作的編號是X2537，尺幅 66.5 × 42 釐米，斷代十三世紀初葉。論述此畫的文獻有比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十及其解說。

②據漢文造像題記記載，杭州飛來峰的藏傳佛教造像創作於元至元十九年（一二八二年）至至元二十九年（一二九二年）間，為江南釋教都總統楊璉真伽在位時出資建造。飛來峰現存元代造像六十八龕、一一七尊，其中藏傳佛教造像有三十三龕、四十七尊。分為佛部、菩薩部、佛母部、護法部和上師部等五部。

③Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, pp.50-53, Dover, New York, 1988.

④參看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl. 14. October 6, 1998-January 17, 1999。圖版二十最下一行從右往左第三位神靈，但腳下沒有踩象頭人。

梵文下方爲漢語譯音。

將這幅木刻畫確認爲金剛手菩薩，我們不能解釋主尊腳下所踩的象頭人，這一造像特徵出現在二臂身形的大黑天神造像中。爲此筆者仍然遵從奧登堡的說法，確認此圖爲大黑天神。我們下面敘及多聞天王造像時，在多聞天王唐卡的上方可以見到與這幅紙畫主尊造像完全相同的大黑天神。

黑水城出土的漢文文獻「慈烏大黑要門」描繪了一種四臂持梃大黑天的形貌：

慈烏大黑，一面四臂，咬牙列（咧）齒，作我謾坐，熾身，嚴九龍；上二手，上右手執智鉞；上左手持棍棒。下二手，右手持人心，左持法梡（碗？），滿成（盛）魔血，似吃飲相。散髮，頂嚴不動佛，額嚴五骷髏。三目，穿虎皮祜（裙？）。橫行九施尋（首）。正伴有四師（獅）子頭，青黑色頭，散髮亦黑色；左伴有四師子頭鐵色，面前黑色；慈烏頭立九施尋，乘雲立；其施尋各具三目，穿虎皮裙；盡持鉤兼弁法梡。①

這種多首四臂大黑天像與我們前面描述的大黑天身相有所不同，與十三世紀以後薩迦派的四臂持梃大黑天像皆不相同，早期多首例證見於拉達克阿爾奇寺松載殿壁畫②。

「明王」的梵語名稱是 Vidyārājas，藏文作 rig pavi rgyal po，是象徵禪定五佛降伏嗔癡邪見法力的神秘之主。明王具有內明學識和包含在其經咒之內的神通法力，通常以禪定五佛及其脅侍的忿怒相身形出現。與禪定五佛對應，有五大明王，分別是對應中央大日如來的不動明王、對應東方不動佛的降三界明王（Trailokyavijaya）、對應南方寶生佛的軍荼利明王（Kuṇḍalī）、對應西方阿彌陀佛的大威德明王（Yamāntaka）和對應北方不空成就佛的金剛夜叉明王（金剛手 Vajrayakṣa / Vajrapāṇi）。「不動明王」梵文作 Acalanātha，藏文作mi bskyod rdo rje，深綠色或黑色身形，密教文獻中將之稱爲大日如來的破除我執的化身（Nir-

māṇakāya）③；有時也作爲禪定五佛中不動佛（阿閦佛）的忿怒相化身，在藏文無上瑜伽密的文獻《如意輪總持經》（Chandamaharoshana Tantra）中也被稱作「如意輪總持」（Chhandamaharoshana）。不動明王右手所持是一把火焰環繞的直豎的劍（西藏唐卡造像中經常是橫置或斜立），此劍可以斷除瞋怒慢三毒，左手持有能夠禳除邪力作祟的套索（pāśa）並作期克印。其身光的火焰據說可以摧毀貪欲和我執。藏傳佛教的不動明王，即不動金剛（Acala-Vajrapāṇi）護法神，生有四首（或一首）四臂和四腿（或二腿），腳下踩妖魔，手持箭、套索、金剛和顱缽。其半跪坐姿被稱爲不動金剛坐姿（achalasana）。與漢地佛教尤其是日本佛教造像不同，西藏繪畫中不動金剛經常是作爲脅侍神靈，只有很少的作品將不動金剛作爲主尊來描繪④。

黑水城的一幅不動明王唐卡（圖版二—四—九）⑤，主尊藍色身形，黃色頭髮直豎，頭

①《俄藏黑水城文獻》第五卷，第一八一頁，卷子編號為 A7。

② Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One : Central Ladakh, 1977, London. P.57 pl.43.

③如義淨注疏《大日如來經》（Mahāvairocana-sūtra）。

④參看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl.22, October 6, 1998-January 17, 1999.

⑤艾爾米達什博物館對此作的編號是X2375，尺幅 47 × 35 釐米，斷代十三世紀初葉。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版六十一與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十一及其解說。

戴五骷髏冠，右手持劍，左手持白色繩套，作期克印。戴金耳環、臂釧和虎皮圍腰，手鐲和腳鐲皆飾以青白蛇（顏色剝落），有一條大蛇攀援軀幹作爲花環裝飾。主尊背光的紅色火焰中所繪小圖像爲不動明王的化身，唐卡上方爲禪定五佛，底行繪五張三足桌几，盤內所盛供品分別爲鮮花供品、供燈、香爐、海螺和供果，象徵與頂行禪定五佛構成陰陽關係的五位空行母。唐卡下方右角繪有一對著西夏裝的夫婦供養人，畫面左角爲黃衣比丘。從總體來看，這幅唐卡繪製的較爲粗拙。除主尊外，其餘圖像的描繪都是先平塗底色，然後用較粗的墨線勾勒形體，火焰紋則略施暈染，使之具有立體感。

不動明王像是十一—十三世紀的藏傳繪畫著意表現的題材之一，然而，從總體來說，這幅不動明王造像與同時期的此類造像風格差異較大。

榆林窟二十九窟壁畫中繪有藏傳佛教密教壇城中出現的金剛手和另一位右手持劍，左手持繩索的本尊神像，筆者依此可以確認爲不動明王①，這種身軀短粗、左手作食指向上豎起、其餘四指屈向掌心的期克印的明王樣式見於十一世紀的東印度（圖版二—四—一〇）②，在十一至十二世紀在西夏的藏傳佛教繪畫、甚至在回鶻佛教繪畫中也極爲流行，如賀蘭山拜寺口西塔七層、九層塔壁彩塑明王像③和吐魯蕃殘見的佛教石窟壁畫（圖版二—四—十一）。此外，在雲南劍川石鐘山石窟第六窟有八大明王造像，其不動明王位於東北方，開窟時間在南詔至大理國時期（七三八—一二五三）④。這些明王造像使我們對藏密明王圖像在藏區以外的地區的傳播有了新的認識。

二、北方多聞天王像的演變

多聞天王是四大天王中的護北方天王，四大天王之首，是西藏民間宗教與藏傳佛教中的最著名的護法神之一，也是古代中亞，尤其是古代和闐及敦煌地區最受崇敬的神靈⑤，在吐

①「明王」的梵語名稱是 Vidyārājas，藏文作 rig pavi rgyal po，是象徵禪定五佛降伏嗔癡邪見法力的神秘之王。明王具有內明學識和包含在其經咒之內的神通法力，通常以禪定五佛及其脅侍的忿怒相身形出現。與禪定五佛對應，有五大明王，分別是對應中央大日如來的不動明王、對應東方不動佛的降三界明王（Trailokyavijaya）、對應南方寶生佛的軍荼利明王（Kuṇḍalī）、對應西方阿彌陀佛的大威德明王（Yamāntaka）和對應北方不空成就佛的金剛夜叉明王（金剛手 Vajrayakṣa/Vajrapāṇi）。「不動明王」梵文作 Acalanātha，藏文作 mi bskyod rdo rje，深綠色或黑色身形，密教文獻中將之稱為大日如來的破除我執的化身（Nirmāṇakāya）。但有時也作為禪定五佛中不動佛（阿閦佛）的忿怒相化身，在藏文無上瑜伽密的文獻《暴戾可畏大激昂經》（Chandamaharoshana Tantra）中也被稱作 Chandamaharoshana。不動明王右手所持是一把火焰環繞的直豎的劍（西藏唐卡造像中經常是橫置或斜立），此劍可以斷出嗔怒慢三毒，左手持有能夠禳除邪力作祟的套索（pāśa）並作期克印。其身光的火焰據說可以摧毀貪欲和我執。藏傳佛教的不動明王，即不動金剛（Acala-Vajrapāṇi）護法神，生有四首（或一首）四臂和四腿（或二腿），腳下踩妖魔，手持箭、繩套、金剛和顱缽。其半跪坐姿被稱為不動金剛坐姿（achala-sana）。與漢地佛教尤其是日本佛教造像不同，西藏繪畫中不動金剛經常是作為脅持神靈，只有很少的作品將不動金剛作為主尊來描繪。

② Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choices, Newark, 1997, U134.

③《西夏佛塔》圖版一一七—一二四；一三一—一三八。

④李昆聲《雲南藝術史》，第一八七頁。

⑤有關多聞天王在于闐的情況，參看張廣達、榮新江〈敦煌「瑞像記」瑞像圖及其反映的于闐〉，載《于闐史叢考》，第二一二—二七九頁，上海書店出版一九九三年。

蕃統治敦煌期間，最爲遵奉的神靈就是以多聞天王爲主的四大天王和天龍八部，留有很多祭祀天王的儀軌文，甚至行人走路也要祈請多聞天王佑護①。多聞天王在西夏宗教信仰亦占有重要的地位。

多聞天王的梵文名稱 Vaiśravaṇa，漢文佛經傳統譯爲毗沙門天王，藏文作 rnam thos sras /rnam thos kyi bu，意爲「多聞子」。作爲護法神時，多聞天王稱爲 kuvera / kebura，對應藏文的 drag ched / lus ngan，譯爲「惡身」或「醜身」；作爲本尊神時，稱爲 Jambala，藏文轉寫爲 dzam bha la，稱爲「財神」或「寶藏神」。多聞天王的身色爲黃色，象徵標幟爲貓鼬或吐寶獸（nakula），所持標幟有三叉戟、勝幢和寶瓶，車輿坐騎爲自行馬車（pushpaka）以及象或獅。其妻爲 Bhuñjati，明妃是 Vasudhārā。

在印度，毗沙門天王更多的被尊奉爲財神醜身王，是仙人多聞（Vaiśravas）的兒子，梵天神認定他爲財神，其後由喜馬拉雅的崗底斯山（Kailāsa）轉到了錫蘭，在此地使用《羅摩衍那》中妖魔羅伐奴王（Rāvaṇa）用過的戰車。毗沙門率領衆多的夜叉和緊那羅（Kimnaras）兵卒居住在喜馬拉雅地區的楊柳宮（Alaka）。衆夜叉有二十八位將領統轄，衆將之首爲五娛夜叉（Pāñcika）。據《大神系譜》（Mahāvaṃsa）所說，五娛夜叉是鬼子母訶利帝（Hārītī）五〇〇兒子之父。這位夜叉在印度極爲受人崇拜，在犍陀羅和北印度可以找到他的造像，其造像後來與毗沙門的圖像糅和在一起。五娛夜叉通常戴有頭冠，持矛和珠寶囊，有時會有一兩隻鳥禽相伴，其圖像類似漢地佛教「送子觀音圖」中的小鳥。在阿旃陀石窟，五娛夜叉是作爲訶利帝的眷屬神出現的。其象徵標幟經常變化，矛經常看不到，珠寶囊更少見，但也持有毗沙門特有的象徵物貓鼬（藏傳佛教造像繪爲吐寶獸，故稱毗沙門爲寶藏神），而且不同的毗沙門天王造像之間有些微的差別，有的持三叉戟，有的以龍相伴）。毗沙門

天王的表現方式變化多樣，除了藏傳佛教外，其它佛教造像並不刻意將他表現爲財神，漢藏佛教造像中毗沙門天王的造像差異較大，黑水城出土的毗沙門天王像遵循了漢藏兩種不同的造像傳統，在黑水城另一幅畫在木製佛塔外壁所繪多聞天王像則完全是漢地風格②，帶有藏傳風格的多聞天王繪畫將兩種造像學特徵和兩種不同的藝術風格巧妙的融合在一起。極爲重要的是，黑水城的毗沙門造像將承繼北印度，流傳與八—十世紀于闐、敦煌和雲南大理的毗沙門造像與漢地中原的毗沙門造像之間缺少的一些環節顯示出來，他有助於我們瞭解這一圖像的歷史發展過程③。

---

①如伯二三四一之九云：「今為王事，欲涉長途。道路懸逞，關山峻阻。欲祈告達，仰托三尊『敬捨珍財，願保清適。惟願伐折羅大將引道，所向皆通；毗沙門天王密扶，往來安泰。」此外，伯二八〇七、斯坦因二一四六之天王文、布薩文都是以多聞天王為主的願文。參看楊富學、李吉和輯校《敦煌漢文吐蕃史料輯校》，第二二四—二二九頁，甘肅人民出版社一九九九年。

②《絲路上消失的王國》圖版十六，這種塔之樣式同樣見於賀蘭縣宏佛塔。見《西夏佛塔》圖版七十五。

③參看 Tucci, Giuseppe, Tibetan Painted Scrolls, vol. 2, p.571-578, Rome, 1949，圖齊教授在《西藏畫卷》論述多聞天王像時，主要談及中亞的影響，這種中亞影響是指敦煌于闐一帶流行的多聞天王造像。此外，西藏多聞天王與南詔和大理時期的多聞天王造像，有相互影響的成分。吐蕃第三代贊普都松芒布傑（vdus-srong-mang-bu-rje）於七〇四年親征洱海諸蠻時卒於軍中，犀德祖贊曾娶南詔妃犀宗為妻，牟尼贊普前往「姜」（vjav）地征戰時，使用一種戰旗，稱「姜域多聞旗」，上面繪有多聞天王。關於吐蕃與南詔關係，參看陳楠〈吐蕃與南詔及洱海諸蠻關係叢考〉，載《藏史叢考》，第一一〇—一四八頁，民族出版社一九九八年。

黑水城的這幅多聞天王唐卡（圖版二—四—十二）①畫在有藍白方格的麻布上，此種畫布與圖版三的「蓮花座法輪印釋迦牟尼佛」所用的畫布完全一致，據此我們可以判斷兩幅作品大致繪於同一個時期，即十二世紀末至十三世紀初。前一幅唐卡除了構圖與傳統的西藏唐卡不同之外，在造像風格與繪畫技法上完全是西藏氣派，但這幅多聞天王唐卡的情形就比較複雜。從畫面尺幅和邊框四周的五彩蓮瓣，尤其是畫面上方典型西藏風格的大黑天神像以及毗沙門天王左手所持吐寶獸來看，藝術家是要將這幅作品繪爲唐卡的形式而不是漢地的卷軸畫。此外，畫面人物的安排似乎也是以密教壇城的方式進行的。但是我們如果觀察唐卡所繪的人物、器物標幟和色彩風格，發現整個作品是遵循漢地造像傳統完成的。對此，我們可以將這幅作品和現藏大英博物館的敦煌絹畫進行比較，其間的聯繫是顯而易見的。例如，將黑水城多聞天王像與斷代西元九世紀的「行道天王圖」和斷代十世紀中葉（五代）的「行道天王圖」②以及如山西大同崇善寺的宋代四大天王造像相比，除了手中持物的不同外，天王的頭冠，面部造型特徵，盔甲的樣式和雙肩綠色的飾帶幾近完全相同。從漢藏藝術交往的歷史分析，早在西元八世紀中葉，隨同文成公主進藏的漢地藝術家在修建大昭寺時就完全按照漢地樣式在寺院門廊塑造四大天王像，這很可能是西藏四大天王像最早的粉本，其後建桑耶寺時也有漢地風格的四大天王像③，甚至西藏繪畫中八騎士圍繞天王疾行圖的樣式也是得自漢地，與「行道天王圖」的構圖法則完全一致④。藏傳繪畫多聞天王造像的另一個源頭是早期于闐畫派，藏文文獻記載，同樣在西元八世紀，于闐藝術家就在吐蕃活動，于闐一帶流行的

①作品在艾爾米達什博物館編號為X2382，尺幅 95.5 × 64cm ，艾爾米達什博物館斷代在十二世紀末至

十四世紀初。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版六十八，貝桂恩《喜馬拉雅的神靈和鬼怪：喇嘛教藝術》一九七七年，以及比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》，圖版五五及其解說。

②編號分別為Stein painting 45, Ch. 0018和Stein painting 26, Ch. ××× vii. 002。

③參看索南堅贊《王統世系明鑒》和巴賽囊《巴協》（佟錦華、黃布凡譯《巴協》，漢文第三四—三五頁）扎雅仁波且在談到這一影響時寫到：「大昭寺的四大天王像供奉在通向正殿的過道兩邊，正殿供奉釋迦牟尼像。據說塑造四大天王所用的膠泥和建桑耶寺所用的膠泥是完全一致的，就四大天王塑像本身從各個方面來說也和漢族雕塑家在內地塑製的佛像幾乎完全一樣。」謝繼勝譯扎雅《西藏宗教藝術》漢文本，第八九頁。

④扎雅仁波且對此傳承的由來作了解說：「後藏江孜的卻倫措巴寺所藏最著名的聖物是兩面戰旗。人們傳說當年穆尼贊普（或穆赤贊普）取道雅姆唐前往康區作戰的時候，持有一面戰旗，上面繪有護法神多聞子（毗沙門天王）和八位伴神騎士的畫像。這面旗子就是著名的『姜域多聞旗』。與此同時，穆尼贊普有一個多聞子護法神的化身，在這位化身周圍伴隨著很多長著各種各樣的腦袋，如人身人首的也有人身獸頭的武士。穆尼贊普命令藝術家在第二面旗子上畫上他的化身。後來，這面旗子逐漸被世人所知，它就是著名的『似姜域多聞旗』，意思是『與姜域多聞旗相似的旗』，旗面上用八位伴神騎士和各種姿勢的武士襯托描繪虎北方的護法神多聞子。繪畫採用的方法是漢地流派的方法。」扎雅仁波且這裡引用的文獻是《五世達賴喇嘛傳》（za hor gyi bnde ngag dbang blo bsang rgya mtshovi vdi snang vkhrul pavi rol rtsed rtogs brdzod kyi tshul du bkod pa du ku lavi gso bsang）哲蚌寺甘丹頗章木刻版葉十三—十四。

多聞天王造像在當時傳入吐蕃是完全可能的①。西藏似乎僅見於多聞天王造像的「屈鐵盤絲」的用線風格與傳統西藏繪畫大異其趣，讓我們想到尉遲乙僧的繪畫②。在今天所能見到的西藏早期繪畫中，描繪毗沙門天王的作品非常少見，根據現有的資料，吐蕃繪畫中最早的毗沙門天王造像出現在榆林窟第二十五窟前室東壁北側，雖然此位天王仍托塔持戟，但已著吐蕃武士鎧甲，形貌與後世藏傳多聞天王相似（圖版二—四—十三）③；此後有與漢地藝術有密切關係的夏魯寺壁畫（圖版二—四—十四），大約創作於一三〇六年。然而，夏魯寺多聞

①關於于闐藝術家在吐蕃的活動史實，在藏文史書《巴協》增廣本中有一段極有價值的記載，此書記曰：「（修建桑耶寺時）聽說在李域的加諾木莫地方有一個巧匠，他是修建溫姜德烏寺的工匠師傅。於是，贊普命人將一隻獐子關在鐵籠中，派使者帶著獐子和一封信函。信中寫道：『籠中關的是吐蕃贊普的香象，今派人送去，請收下。貴國有一個叫李·覺白杰布的巧匠，請讓他來修建吐蕃贊普的本尊寺廟。如果不肯贈與，贊普震怒，將陳兵相向！』使者到了李域，把信函獻給李域君王。李域王看了函令，看見送來的禮物香象連屎尿都散發香味，對之非常喜愛。又怕不遵從贊普命令會引起戰禍，便商定遵命照辦。杰布說：『我太老了，我有三個兒子，把他們奉獻給吐蕃贊普吧！』李域王說：『你如果不去親見贊普一面，贊普就會領兵來打李域。聽說從前吐蕃贊普就曾率騎兵擊敗過李域。這次，你李·覺白杰布一定要到吐蕃去，那怕死在途中，也要把你的頭顱獻給贊普！』於是派李·賽松、李·賽悅、李·賽道等三子陪同父親去吐蕃做工。讓使者帶著禮品返回吐蕃。李·覺白杰布未死於途，平安到達吐蕃與贊普相見。」（von cang devu yi bzo bo mkhas pa zhig li yul lcags ra smug mo na yod par thos pas / gla ba gcig lcag kyi dra bar bcug nas vdi bod kyi btsan povi spos kyi glang po yin pas vdi bzhes la / li spyod pavi rgyal po zhes pa [pavi] bzo bo mkhas pa zhig yod zer ba de bod kyi btsan povi thugs dam gyi lha

khang gi bzo byed pa la gnang ba zhu ba dang / de ma gnang na btsan povi thugs khros nas dmag vdren no bya bavi sgrom bu skur nas pho nya btang / pha nya bas de li rje la phul bas / li rje bkav sgrom gzigs nas / spos kyi glang povi chu dang rul ma tshur [tshul] chad spos su byung bas zhu rten lvang mnyes / btsan povi bkav ma nyan na dmag lvang vjigs nas / bkav sgrom nas byung ba ltar rdzong bar chad nas / li spyod pavi rgyal po bod yul du mchis vtshal bar sgo bas / nga rgas ngavi bu gsum btsan povi phyag tu vbul lo mchis bas / li rje na re khyod rang btsan po dang dyar ma mjal na li yul du btsan povi dmag vong / sngon kyang bod kyi btsan pos rta dmag drangs nas li cham la phab ces zer nas kho de / li spyod pavi rgyal po lam du gum kyang mgo btsan povi phyag tu phul gcig [cig] ces / bu li gser gzung /li gser vod / li gser tog gsum bod du bzo byed du sdzangs [brdzangs] / pho nya la skyes bskur nas yar vong / li spyod pavi rgyal po ma gum bar btsan po dang zhal mjal /)

②有關尉遲乙僧的生平及其作品，參看金維諾教授〈閻立本與尉遲乙僧〉，載《中國美術史論集》，第一一七—一三四頁，人民美術出版社一九八一年。羅馬大學教授馬里奧布薩格里談到于闐畫派對西藏藝術的影響時寫到：「由於于闐畫派贏得了良好的聲譽，他對西藏的影響繼續下來了，于闐在西元八世紀已和西藏關係密切，《西藏王統記》記載說于闐畫家和譯師出現在吐蕃是熱巴巾時期（八一五—八三八）。我們後來在十三世紀以前的艾旺寺發現了用于闐風格（李域 li-yul）描繪的佛殿；有一些唐卡也是同樣的于闐風格；在江孜白居寺萬佛塔也有著塔里斯拉克（Tāriślark）和丹丹烏里克（Dāndān Õilüq）作品的痕跡；而且在各個時期的毗沙門天王畫像中均有對尉遲乙僧繪畫風格模模糊糊的模仿。所有這些表明于闐藝術不同時期西藏繪畫的主題和類型的影響。于闐藝術風格的活力為西藏藝術的特質和精巧所證實。」（Mario Bussagli, Central Asian Painting, 1979, Switzerland, p.67.）

③敦煌研究院編《中國石窟——安西榆林窟》圖版四十二，文物出版社一九九七年版。

天王與傳統中原的多聞天王已有所不同，座騎爲獅，持傘幢，攜貓鼬而不是吐寶獸。其後，在江孜白居寺壁畫中也出現了毗沙門天王圖像。藏傳佛教繪畫中此王的繪畫一般認爲遵循的是漢地和中亞的藝術傳統，但仍然具有自己的一些造像學特徵，如左手所持的吐寶獸替代降伏那伽的貓鼬，以勝幢堅贊代替旗幟，沒有漢地毗沙門右手所持的三叉戟，坐騎爲綠鬃綠尾的獅子而不是騎馬等等。此外，托林寺的多聞天王圖是藏傳寺院中比較少見的完整表現多聞天王造像的壁畫之一。主尊天王像依稀可見吐蕃天王的造像特徵，但八大騎士的安排不是環繞主尊一圈而是豎行安置在背龕的兩側①。九世紀前後完全漢地式樣的毗沙門究竟如何演變爲十四至十五世紀具有典型西藏風格的多聞天王造像②，黑水城這幅唐卡應該說正好塡補了這一段的空白。

畫面主尊多聞天王⑴爲黃色身形，頭戴漢地毗沙門天王樣式的金色五面立式佛冠，怒目圓睜，嘴唇緊閉，以防止「口霧之毒」傷人；右手持能夠滿足信衆一切願望的勝幢，右手持棕色的吐寶獸，身穿盔甲，跨坐於獅身之上。獅子的造型與吐蕃時期藏王墓上的石獅有某些相似之處，但更具寫實特徵。獅子的身色爲藍色，但鬃毛和尾毛都是綠色，與獅子的身體不和諧的結合在一起。這種綠鬃綠尾藍色身形的獅子在西藏繪畫中是多聞天王的專門坐騎，與西藏繪畫傳統中的「綠鬃白玉獅」有所不同，但十四世紀前後的多聞天王唐卡有時也將此王坐騎繪爲綠鬃白身的。筆者推論，多聞天王的坐騎由馬換爲獅，應與西藏民間宗教中白犛牛被雪山白獅子替換的過程相一致。

多聞天王周圍是八位騎白馬的武士（二、三、四、五、六、七、八、九），分別代表世界的八大方和次四方，實際上也是衆夜叉的頭領，稱爲八大馬王（rta bdag），左手皆持吐寶獸，有不同顏色的圓形頭光。主尊頭頂正上方白色身形⑵的武士右手持金色托盤，上置閃

耀火焰的藍色寶石，是位於西方的善寶（nor bu bsang po / Maṇibhadra）；順時針旋轉之⑶綠色身形者戴有野豬面具，右手持金底樓閣佛塔，是位於西北方的五娛夜叉（lngas rtsen/Pañcika），但其身色在西藏唐卡中多爲淡黃色；⑹藍色身形者右手持劍（有時亦持盾）者，是位於北方的毗沙門化身醜身王（Kubera）；⑼白色身形者右手持劍，是位於西北方的妙聚夜叉（vjam po vkhyil pa / Mṛdukuṇḍalin）；⑺黃色身形者右手托上置太極球的金盤，是位於南方的滿賢夜叉（gang ba bsang po / Pūrṇabhadra），他是毗沙門天王的一個兒子；⑻棕色身形的貓頭武士右手持月牙刀，是位於東南方的正知夜叉（yang dag shes / Sañjaya）；⑸褐色身形者右手持金瓶，是位於東方的寶藏神（Jambhala）；⑷藍色身形者右手持長矛，是位於西南方的荒居夜叉（vbrog gnas / Āṭavaka）。八位馬王皆有一位沒有坐騎的步行夜叉隨從，他們都肩負各種財寶。⑾的夜叉負藍色布匹；⒁的夜叉乾達婆（dri za/Gandharva）持鉞，豬面，爲居於北方的神靈；⒄爲兔首人身夜叉，背上插有板斧；⒂的夜叉黑面，戴黑色獄卒帽，這種宋代多見的帽子樣式見於敦煌紙畫，如大英博物館藏北宋時期的《十王經

① 圖版參看金維諾主編《中國壁畫全集三十三——藏傳寺院三》圖版一六七—一八九。

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999。此書圖版五十二和五十三可以看作是十四、十五世紀西藏多聞天王圖像的代表作品。此外，西藏傳統的造像學將多聞天王按照不同的體系分為不同的圖像，持矛的漢地多聞天王樣式保留在持紅矛騎藍馬的多聞天王（rnam sras mdun dmar rta sngon can）圖像中，參看 Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, p.344, Osaka, 1995.

畫卷》①；⒃的夜叉圖像模糊不清，肩負珠寶；⒀的夜叉雙手托舉的爲七寶之中的象牙寶、其上置有犀牛角、珊瑚樹、藍色三眼寶石和國王、王后和大臣的金耳環，夜叉造像亦有域外色彩；⑿的夜叉圖像褪色嚴重，無法辨認；⑽的夜叉戴灰色璞頭，所持之物疑爲書簡。唐卡的上方繪有八幅圖像，⒆和㉓的騎獅像應爲多聞天王的化身，但頭飾與主尊多聞天王不同，坐騎獅子的造像似乎完全尊奉了西藏繪畫的傳統，即所謂的綠鬃白獅子。⒅武士爲婆樓那（chu lha / Varuna），右手持蛇，左手持貓鼬，是居於西方的神靈；⒇所繪爲騎白狼的紅面猴，右手持蓮花，左手持吐寶獸。㉑圖像模糊，不易辨認；㉒的武士戴五骷髏頭冠，踩無頭屍身，右手執斷頭，左手掌心置一淨瓶，據此可以判定爲滿賢夜叉化身；㉔的武士身後有五彩背光，坐於金色大桶之上，極可能是水神夜叉之一；㉕的武士頭戴五骷髏頭冠，身分不詳；㉖、㉗、㉘和㉙身色分別爲黃、紅、藍、白，應爲四方夜叉的化身，坐騎分別爲虎、鹿、牛和馬，右手所持物皆爲吐寶獸；（㉖持物不易辨認）；左手持物分別爲寶幢傘蓋、紅色倒三角形、縛旗長矛和金輪。㉞置於綠色水波之中，結跏趺坐，上置珠寶囊，疑爲那伽龍神；㉝圖像褪色嚴重，左手持吐寶獸，右手持銀盤，據此可判定爲月神；㉚的武士踩在一仰伏女身上，左手持吐寶獸，右手持金輪；㉛的武士立於白色蓮花之上，左手持吐寶獸，右手托金瓶，似爲東方寶藏神的另一化身；㉜左手持吐寶獸，右手持縛旗長矛，爲毗沙門天王的化身。

㉟所繪爲完全西藏風格的神靈，深藍色身形，右手持金剛，左手執藍色繩索，著虎皮圍腰，腳踩側臥白色象頭人形，立於蓮座之上，其蓮座樣式爲西藏風格的渦輪對卷蓮葉。其造像樣式與雕版印製的大黑天神像完全一致，因而，此像爲大黑天神像。如果不考慮下方腳踏象頭人，此像可以判定爲金剛手或者是不動明王②。

此幅唐卡的人物旁邊都有朱紅色的榜題框，而且都寫有文字，遺憾的是文字已漫漶不清

。整幅作品的構圖方式像是縮小的壁畫，除了畫面上方的不動明王像外，這個唐卡體現的是上承敦煌藝術傳統的漢地風格，但從其所遵循的造像傳統和一些細節描繪可以看出西藏藝術對它的影響。

黑水城另有一幅多聞天王圖③，作品繪於棉布之上，可能是畫布塗膠過厚，畫布顏料呈片狀翹起。主尊多聞天王黃色身形，戴白色三葉頭冠，穿藍色盔甲，右手執勝幢，左手持吐寶獸，坐騎爲藍色的獅子，整個圖像處於一圓形背景之內，外圍另套一大的同心圓，分爲八格，內繪騎白馬的八位夜叉。大圓安置在一正方形的框內，空白用綠色填充，四角繪有四位雙手合十的龍神。唐卡上方是置於佛龕之內的禪定五佛，從身色及手印判斷，從左至右分別爲不動佛、阿彌陀佛、大日如來佛、寶生佛和不空成就佛。下方紅色背景上繪有供奉神靈的五種供品，左右角繪有身體赤裸的僅著紅色短褲的男女供養人，他們身旁有一株熱帶樹木。此幅唐卡繪製極爲粗拙，多聞天王和八夜叉的構圖方式似乎受到西藏民間輪迴圖和驅邪木板畫而不是壇城構圖的影響。

---

①編號為 Stein 3961.

②筆者推論在毗沙門天王圖像源自如下史實，西元七四二年，吐蕃、大食和粟特人攻打安西，毗沙門天王應不動明王之請隨軍護法，自此將不動明王像出現在多聞天王造像中。

③作品在艾爾米達什博物館編號為 X2403，尺幅 31 × 21.5 釐米，斷代在十三世紀。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版六十八與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版五十六及其解說。

賀蘭縣宏佛塔另有一幅絹質護法神像（圖版二—四—十五）①，坐像，二目二臂，左手攜吐寶獸，右手持物不詳。從其持物判斷，筆者以爲此神爲多聞天王的另一化身寶藏神。此幅作品的年代在十二世紀，似乎比黑水城的多聞天王唐卡要早一些。漢地沒有這種多聞天王的這種身相，考慮到此套絹畫中有很多幅都是藏傳風格，這幅護法神像極爲可能是寶藏神，右手所持就是顱缽，藏傳佛教繪畫寶藏神的早期圖像非常缺乏，我們看到的有十三世紀的一幅石雕和一幅容格家族（Ronge Family）收藏的袖珍畫「孜各利」可資比較②。

三、空行母的種類

對於佛教在其它派別來說，金剛乘密教更加重視陰陽性力的平衡，重視女性神靈。密教儀式不僅接納女神，而且女神在其儀軌中具有決定性的作用。密教的女魔其象徵意義也發生了很大的變化，她們是作爲佛徒求得解脫而必須擯除的死亡和煩惱的象徵，這些女魔逐漸被認爲是通往佛法之路的嚮導和證得頓悟的幫手。這些女神中最重要的一類就是空行母。

黑水城出土的空行母分爲閻摩空行母、因陀羅空行母和金剛空行母三種，另有一件五空行母頭冠。所有的空行母都繪於絲質畫布上，似乎表明創作者注意到了繪畫材料與表現對象的之間的關係，以絲質畫布傳達女性神靈的特徵。

空行母梵文爲 ḍākiṇī，漢文佛經譯爲荼加尼，藏文作 mkhav vgro ma，是「證得殊勝成就的瑜伽行母（thun min dngos grub brnyes pavi rnal vbyor ma）」。在密教萬神殿中，空行母是等級較低的女性神靈，她們通常是作爲脅侍神靈或眷屬（vkhor）出現，代表主尊的某種陰性的力量。這些女神一般以舞蹈身形出現，持天杖（khatvāṅga），其中最主要的一組

空行母與禪定五佛和五菩薩相互對應，分別爲⑴佛空行母，持法輪，她在藏傳佛教中有時被稱作「那若康決瑪」（Na-ro mkhav-spyod-ma / Nāḍīḍākini）是薩迦派所傳三種空行母法中最重要的一種③，經常是作爲金剛亥母的脅侍神靈，呈舞蹈身形，左腳踩在藍色和紅色兩個人形之上，手持剝皮刀和顱鉢，帶頭骨花環並持天杖，裸身④。⑵金剛空行母屬於喜金剛（馬頭金剛）壇城，呈舞姿，左腳踏於屍身（Nairrti）之上，持金剛和顱鉢，臂彎立有天杖。⑶大寶空行母手持如意寶。⑷蓮花空行母手持蓮花。⑸諸相空行母手持交杵金剛⑤。

①《西夏佛塔》圖版四十一。

②袖珍畫圖版見 Heller, Amy, A Set of Thirteen Century Tsaakali , Orientations, 12 / 1997, fig.4. Robert E. Fisher, Art of Tibet, pl.,100 : Jambhala.

③薩迦派所傳空行母三法（mkhav spyod skor gsum）為那若空行、帝釋空行（indra mkhav spyod）和彌勒空行（mee-tri mkhav spyod）。

④圖版見《密宗五百圖像集》圖版八十八，第一一八頁。

⑤五空行母的梵藏文名稱如下，Buddhaḍākini / sangs rgyas mkhav vgro ma; Vajraḍākini / rdo rje mkhav vgro ma; Ratnaḍākini / rin chen mkhav vgro ma; Padmaḍākini / Padma mkhav vgro ma; Viśvaḍākini / sna tshogs mkhav vgro ma 。此外，西藏民間尚有八大空行母的說法，這八大空行母中的七位分別為1.白色持鏡空行母（Lāsyā / sgeg pa ma），手持鏡子端詳，2.黃色念珠空行母（MāLā / phreng ba），手持念珠，3.紅色奏樂空行母（Gītā / glu ma），持樂器，4.紅色持花空行母（Puṣpā / me tog ma），手持鮮花，5.黃色焚香空行母（Dhūpā / bdug spos ma），手持香爐，6.紅色光明空行母（Dīpā / snang gsal ma），持燈盞，7.綠色塗香天女（Gandhā/ dri chab ma），手持海螺塗香瓶。參看 Waddell, L. A., The Buddhism of Tibet or Lamaism with Its Mystic Cults, Symbolism and Mythology and in Its Relation to Indian Buddhism, 1895, London, reprinted in India, 1991.

圖版二—四—十六①的五空行母頭冠，據薩莫宇克所說，此五件作品，除了第五面冠板屬於另一件頭冠外，其餘四塊都屬於同一幅頭冠。作品都是繪製在有殘損經卷紙張裱褙而成的紙板上，紙板外形裁成法輪形，上方的凸起表示火焰，下方爲蓮花座。所有空行母都是一面四臂，近似方形的白色頭光，黃色幡頭的白色披巾，呈舞蹈身相，展右或展左，著紅色短裙，黃色腰帶有藍色長飄帶，飾有耳環、長短項鍊、手鐲、臂釧、膝環和腳鐲。身色分別爲藍色、紅色、黃色和白色，第五位空行母亦爲白色，皆繪於石綠色背景之上。第一位藍色身相的空行母右手持金剛，握拳；左手持鈴，作來迎印（？）。第二位紅色身相的空行母右手持小鼓，左手持顱缽，後方的一雙手於空中揮舞。第三位黃色身相的空行母右手持蓮花，左手持鈴，主要的雙手持笛吹奏。第四位白色空行母右手持蓮花和小鼓，左手持天杖和顱缽。從其身色分析，這四位空行母（實際上應有五塊繪板）應分別代表東南西北中五大方，第三位繪爲正面的空行母可能對應中央大日如來佛。第五位白色空行母右手持鏡（？）和？，左手持天杖和顱缽，這塊畫板屬於另一幅頭冠。所有空行母在造型上有一個突出的特點，就是頭部基本呈方形，髮際線也繪成直角狀。她們的頭髮不是在頭上束起髮髻，像「金剛亥母」唐卡下方的表現的那樣，而是頭髮披在肩後，其式樣與黑水城綠度母緙絲唐卡及「不動明王」下方的舞者相似。在藏傳佛教傳統唐卡繪畫中，源自印度神話的空行母或供養舞伎的畫法，多少年來變化一直很小，從色彩風格觀察，應該是十二世紀的作品。

圖版二—四—十七②描繪的空行母，踩在一臥於蓮座上的棕色水牛身上，這種樣式在印度佛教造像學文獻和藏傳佛教造像學圖集裡找不到完全對應的描述。從身色分析，她似乎屬於與金剛亥母相聯繫的金剛空行母，但卻沒有持金剛標幟。《成就花蔓》（Sādhanamālā）

將空行母、拉莫、都杰瑪（Khaṇḍaroha）和肅巾瑪（Rūpiṇī）作爲四方空行母，描繪其身色分別爲藍、綠、紅和白色，生有一面四臂三眼，左手持有骷髏頭骨的天杖和顱鉢，右手持小鼓和剝皮刀，頭髮蓬亂，戴五骷髏頭冠，以展右（Ālīḍha）姿勢站立③。假如黑水城的空行母遵循的早期傳統，這位空行母有可能是都杰瑪（Khaṇḍarohā），但仍然不能解釋腳下所踩的棕牛。奧登堡認爲可能是一種閻摩空行母（Yamiḍākinī），筆者分析奧登堡作此判斷的依據是閻摩的坐騎是水牛，閻摩女（Yami）是閻摩的姊妹，同時也是閻摩的后妃。閻摩空行母應爲閻摩后妃的伴屬神靈。除此之外，這位紅色空行母的造像完全合乎造像儀軌，兩隻右手持剝皮刀和小鼓，左手持天杖和顱鉢。頭戴五骷髏頭冠，身掛斷頭花環，繫虎皮圍腰，有手鐲、臂釧、腳鐲和上下身所飾瓔絡，耳環、四肢皆有青白蛇爲飾。紅色火焰背光佔據了畫面大部分空間，人物和背景爲相同色彩，用細線勾勒形體輪廓線。蓮座蓮瓣爲單瓣渦輪紋覆

---

①作品在艾爾米達什博物館的編號X2472-6，論述此畫的文獻只有比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十六及其解說。

②作品在艾爾米達什博物館編號為X2395，尺幅 37.3 × 24.5 釐米，絲質畫布，斷代在十二世紀末至十三世紀初。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版八十一與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十三及其解說。

③Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Texts of Rituals, pp.321-322, Calcutta, 1968。空行母在印度神話中被稱為吸血者，故持顱缽（血缽），參看 Knappert, Jan, Indian Mythology, p.70, London, 1991.

蓮。背光以外背景塡充的顏色漸至褪色，其上繪有細小花莖，原色應較深，但現在已掩蓋不住畫面的暖色主調。從色彩風格來看，這幅唐卡與那些著名的作品明麗流暢的風格有所不同，似乎代表著一種不同的流派。

圖版二一四一十八①是另一幅絲繡，畫面破損嚴重，由幾塊不同的絲繡片用黑線縫綴成一幅唐卡。唐卡的四周繡有二十四支金剛杵，畫面下方有與圖版三十三、三十五相似的五方空行母供品，此爲判斷主尊爲空行母的標幟之一。如果我們從主尊背光後背景所繡屍林分析，此女像又像是金剛亥母，奧登堡認爲主尊爲因陀羅空行母。這位空行母的身色爲棕褐色，一面二臂三眼，頭髮散亂披向身後，戴五骷髏頭冠，右手持剝皮刀，左手持顱鉢，左臂彎立有天杖，展右坐，左腳踩在一捆綁在蓮花座上的人身上，蓮座兩邊有一上師像和佛塔，佛塔樣式與黑水城遺址所見式樣完全相同。身光爲金黃色，身光以外的背景皆爲屍林。

圖版二一四一十九②則是一幅風格獨特，描繪細膩的絲質唐卡。畫面的色彩帶有濃烈的藏區西部繪畫風格，由於繪在質地細密的絲絹之上，畫面色彩感缺少西部藏區唐卡那種礦物顏料質感而稍顯柔潤。從空行母腳下所踩仰臥男像造型分析，這是一幅西夏人繪製的作品。男像的三葉形頭冠是波羅時期菩薩三葉冠的簡化形式，但黑灰色束髮帶已見漢地式樣，尤其是男像的肖像描繪有顯著的西夏風格，或許糅和了某種中亞成分。男像身下的蓮座蓮瓣是這一時期流行的對卷渦輪蓮葉，但是用細線勾勒輪廓，沒有暈染。唐卡的主尊爲藍色身形，生有一面二臂三眼，直豎的黃色頭髮用紅色髮帶束成髮髻，其上繪有釋迦牟尼佛圖像。奧登堡據此佛像判定此空行母爲佛空行母，比奧特羅夫斯基等沿襲此說，大誤。佛空行母的象徵標幟爲法輪，此空行母右手持金剛杵，左手持血鉢顱鉢，左臂彎立有天杖，是典型的金剛空行

母造像，至於頭冠之上的釋迦牟尼佛，不能據此認定此爲佛空行母，因爲在藏傳佛教造像中，結金剛跏趺坐，作觸地印的釋迦牟尼佛，其坐相前方皆置有金剛，我們在黑水城的多幅金剛座觸地印釋迦牟尼佛唐卡中已經看到了這一特點。所以，頭冠上的觸地印釋迦牟尼與空行母手持的金剛互相呼應，從而確認此像爲金剛空行母無疑。

這幅唐卡在繪畫技法上也有突出的特點，主尊像用細弱的線條按照造像儀軌準確的勾勒形體，然後平塗施色並按形體轉折略加暈染以致在視覺上消蝕線條感，這種技法利用絲質畫布的材料特徵使得神靈造像具有皮膚質感，進而減弱了怖畏圖像的神聖感，使之具有某種世俗特徵。將外來風格本地化是黑水城後期作品的一個共同特徵。

第五節 西夏唐卡中上師像寫實特徵探討

藏傳佛教僧人對其傳法上師非常尊崇，一個人的上師地位在所有神靈之上，甚至有可能

①作品在艾爾米達什博物館編號為X2397，尺幅 56 × 32 釐米，斷代在十二世紀末至十三世紀初。論述此畫的已有文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版八十三與比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十四及其解說。

②作品在艾爾米達什博物館編號為X2396，尺幅 88 × 58.5 釐米，斷代在十二世紀末至十三世紀初。論述此畫的已有文獻有奥登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》圖版八十二與比奥特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版三十五及其解說。

是在最高的佛釋迦牟尼之上①。這種現象在藏傳佛教的各個教派那裡都非常普遍。石泰安教授將這種關係表述爲：

……弟子遵奉他的上師爲他挑選的本尊神，將本尊神與自己上師緊密的結合在一起；然後弟子再與已經吸收了神靈的上師融爲一體。從上師那裡獲取他要得到的清淨境界。②

西夏僧人在西夏社會中的地位與吐蕃僧人在吐蕃社會的地位十分相似，西夏王室大力提倡佛教的國策提高了佛教僧人的社會地位。僧人不僅享有崇高的政治地位，而且可以不納租稅或少納租稅，成爲西夏社會中的特殊階層③。西夏僧人最高的職位是帝師，這種帝師制度的設立對整個中國佛教，尤其是藏傳佛教有極爲深刻的影響。據考西夏的帝師中就有稱爲「西番僧」的吐蕃僧人④。除了帝師之外，西夏佛教中稱呼僧人還有國師、法師和尙（上）師等各種稱號。其中國師是西夏初期對僧人的稱呼，在「西夏譯經圖」中，國師白智光踞坐高位，皇帝、太后分立兩側的布局可見國師地位之崇高⑤。尙師之稱來自於藏傳佛教，其地位與國師相當。在西夏的僧人中，也數吐蕃僧人的地位最高，剃度僧人時必須有吐蕃僧人在場。與此同時，西夏藝術本身也受到開始著意上師傳承圖像描繪的衛藏繪畫的影響，在這種情勢下，西夏藏傳風格繪畫出現了繪製精美的上師圖像。筆者以爲，黑水城唐卡中的上師像最能體現西夏人藝術創造和多種藝術風格成分融合的作品。上師像的描繪讓西夏藝術家暫時擺脫了藏傳佛教神靈造像儀軌的約束，從而將他們自己原有的描繪人物的方法傾注於作品的形

①石泰安《西藏的文明》英譯本，第一七六頁，斯坦福大學出版社一九七二年版。例如在《青史》中，郭譯師經常用描述神佛的語言描述據說可以變幻的宗教人物。如對林氏（一一二八—一一八八）的描寫就用了這樣的詞語：「我的身、語、意與眾如來的身、語、意沒有區別……誰虔誠的祈禱供養我，我會

實現他的所有願望……。」（《青史》，第六六四頁）止貢巴的弟子之一「甚至沒有一剎那放棄這樣的觀點，法主（Dharmasvāmin）止貢巴就是一位佛」。（《青史》，第五七四頁；止貢巴是帕摩竹巴的一位弟子，達隆唐巴欽布的競爭對手，參看下面的論述。）郭譯師還描述了一位弟子，因為僅僅將自己的上師看作是「十地菩薩」而自我懲罰：「從那時起，他不再將上師與佛區別開來。」（羅列赫《青史》，第六八三頁，按照傳統的印度理論，十地菩薩和佛之間的區別是很微小的。在《般若波羅密多經》，包括《Suramgamasamādhi》和《大事經》菩薩通過其法行經歷的十個階段，菩薩十地。第十個階段就是菩薩十地。獲大得十地的菩薩已經具有了完美的波羅密多（諸如忍和善）並具有了如來十力。）達隆唐巴欽布（一一四二—一二一〇）在臨近圓寂時據說喃喃自語道：「本人就是休迦陀（Sugata 佛）。」（羅列赫英譯本《青史》，第六二〇頁。羅列赫認為這可能是指他的上師帕摩竹巴，但是休迦陀是佛的一種稱呼。）在達隆唐巴欽布的繼承者中，古耶仁欽貢（sku yal rin chen mgon, 1191-1236）據說也在「很多場合……展示了其色身的諸多變化。此外，很多人看見作為釋迦牟尼佛、勝樂金剛和其他神靈出現的古耶仁欽貢」（《青史》，第六二四頁）。

②《青史》，第六二四頁。

③如《天盛律令》記西夏僧人犯有雜罪時，就如同官人一樣，獲得以官品抵罪的特權：「諸有官人及其人之子，兄弟，另僧人、道士中賜穿黃、黑、緋、紫等人犯罪時，除十惡及雜罪中不論官者以外，犯各種雜罪時與官品當，並按應減數減罪。」「僧人、道士中賜黃、黑、緋、紫者犯罪時，比庶人罪當減一等」。（《西夏天盛律令譯注》，第四四—四五頁）參看史金波〈西夏佛教制度〉，載《首屆西夏學國際學術會議論文集》，第三〇三頁。

④史金波《西夏佛教史略》，第一三七—一四二頁。

⑤圖版《西夏文物》及《西夏佛教史略》插頁。

象之中。我們通過對這些上師和供養人形象的分析，有助於對這批作品的風格淵源、創作地點和年代的認識，有助於瞭解藏傳佛教在西夏傳播的實際面貌和藏傳佛教支系與西夏的關係；並有助於眞正體會西夏人創作這些作品的眞實情感①。

一、黑水城唐卡中出現的上師像與世俗供養人

現在我們能夠看到的西夏藏傳繪畫中以上師爲主尊的唐卡共有二幅，一幅見於黑水城，另一幅出於拜寺口西塔。本節論述的其它上師和供養人像都見於一些黑水城唐卡的畫面下方。上師或僧人作爲唐卡供養人時，也繪於唐卡畫面下方一角，與俗人相同；俗人作爲唐卡供養人時，常常將自己尊奉的上師與自己一同繪於畫面下方的左右兩角。

黑水城唐卡的供養人常常出現在畫面下方底行的左右兩角的位置，這種格式與十一—十三世紀衛藏唐卡的畫法基本相同②，但也略有區別，衛藏唐卡供養人所占的位置較小，多繪僧人；西夏唐卡由於受到漢地藝術的影響，供養人的安排與西藏唐卡有一定區別。

黑水城唐卡中出現的上師像及其俗人供養人見於圖版二—一—一的金剛座觸地印釋迦牟尼佛、圖版二—一—五的釋迦牟尼佛說法圖、圖版二—一—十三的藥師佛、圖版二—三—二的金剛亥母、圖版二—二—五的白傘蓋佛母、圖版二—二—六的作明佛母、圖版二—三—四和二—三—六的上樂金剛雙身像和壇城像、圖版二—四—九的不動明王、圖版二—四—二的四臂大黑天神和圖版二—五—三的上師像。下面我們逐個加以分析。

黑水城唐卡中最引人注目的僧人上師像是圖版二—一—十三的藥師佛唐卡畫面下方左右兩角描繪的僧人像。引人注目的是，整幅作品只有兩位上師和西夏供養人圖像的一側留有紅

色榜題框，沒有蓮花座，說明他們是當時的人物而不是神靈。上師像和除主尊以外的所有坐像一樣，都有其上嵌有珠寶的焰肩背光，坐於軟墊之上。左下角的上師穿長袖褐色外套，白色內袍和帶有團花圖案的黃色披單，戴著類似中亞穆斯林纏頭的黃色翹簷帽子，帽子兩側有尖角垂帶，這種帽子實際上是噶舉派帽子的早期樣式之一，最早爲達布噶舉所用③。這位上師人物面色較黑，生有藍灰色的鬍鬚，可能是來自印度或克什米爾的上師，也可能就是與都松慶巴大致同時代的噶舉派祖師之一的貢布巴。此人雖然是都松慶巴的上師，但不是黑帽系

---

①西夏人對宗教造像的情感出乎我們的想像之外。《天盛律令》記：「諸人佛像、神帳、道教像、天尊、夫子影殿等不准盜損滅毀，若違律時，造意（主謀）徒六年，從犯徒三年。」《西夏天盛律令譯注》，第八二頁。

②《文殊室利根本經》還敘述了舉行崇拜布畫所繪神靈儀式的法師（sadhaka）要出現在畫面下方的右下角或左下角，我們在早期東印度風格的西藏繪畫中可以看到印度布畫的這一特點。The Cultural Roots of Early Central Tibetan Painting, Kossak, Stenve M. &Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999, pp.11-13.

③例如《噶瑪巴：西藏黑帽喇嘛》（Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, Karmapa : The Black Hat Lama of Tibet, London 1976）一書，第二一頁插圖所收米拉日巴的大弟子貢布巴（即達布拉吉 Dvag po Lha rje 1079-1153）像，戴的就是這種帽子，後世噶舉派其他派別如紅帽系的垂簷帽子或許都與這種樣式有關。

噶瑪噶舉的創始人，所以沒有戴黑帽，筆者認爲這位上師很可能就是達貢布巴布拉杰①。這位上師身後站立的人是此幅唐卡的施主，身穿黑色的寬袖衣袍，這是西夏地方典型的俗人男子裝束；腰間繫著褐色腰帶，雙手合十祈禱，人像磨損嚴重，上半部分和下半部分都磨掉了。畫面右角的上師穿短袖橙紅色背心，褐色百衲衣袈裟有黃色線縫邊，外披一件黃色的帶有圓形團花的披單。這種披單樣式在十二世紀前後的上師人物畫中經常可以見到。上師的造像可見西夏藝術的肖像畫寫實技能。上唇的髭鬍和黑色的稀疏的連鬢鬍突出了凸起的顴骨，使得人物具有一種內在的張力和爆發力，著意刻劃的眼神和置於胸前作法印的雙手都造成靜止坐像人物的動感。上師所戴金黃色鑲邊的黑帽，帽子前方綴有一金黃色菱形，上繪十字交杵金剛。這是黑帽系噶瑪巴，即噶瑪噶舉派的帽子。畫面中描繪的上師極有可能是第一世噶瑪巴都松慶巴（一一一〇—一一九三），或者是都松慶巴的弟子。如果畫面左側人物是達布拉吉，與此對應的人物應該是都松慶巴。雖然達布拉吉是都松慶巴的上師，而且也曾出家，但在噶舉派的傳承中，瑪爾巴、米拉日巴和達布拉吉往往被視作在家人，故將都松慶巴置於右尊地位。此外，西夏人雖然各派兼蓄，但尤以噶舉派之黑帽系噶瑪噶舉爲尊。此幅藥師佛唐卡中見到的黑帽，是現今見到的噶瑪噶舉黑帽的最早例證。與這幅噶瑪噶舉上師圖像可以比較的是拜寺口西塔出土「上樂金剛像」畫面左下角的著紅冠上師像，兩位上師像的畫法有繼承關係（參看圖版二—三—四）。

圖版二—一—一金剛座觸地印釋迦牟尼佛唐卡出現倒數第二行兩側繪有二位僧人，身穿淺色內衣和絳紅（喇嘛紅）僧裝，僧人橘紅色披單袈裟的樣式既與西藏繪畫中上師傳承像所沿襲的袈裟畫法不同：袒露右臂的袈裟雙側裹膝，露出跏趺坐雙腳，並在右臂肘、腳趾相對處形成近乎圓形的圖案狀的衣褶；與圖版二　三　二金剛亥母唐卡中具有完全寫實風格的僧

人袈裟亦不相同，畫面衣褶具有圖案化特徵，畫法並非傳統的單線平塗，而是略有暈染。僧人的背光爲石綠底色上以暗色勾勒的卷草紋。頭光爲白色；兩位上師都是禿頂，但生有髭鬍和連鬢鬍，與腦後頭髮連成一片。從這種上師造像特徵看，他們與這一時期衛藏繪畫中出現的上師像造像特徵完全不同，筆者推斷他們是西夏當地的上師。

黑水城金剛亥母唐卡兩側豎格最下方的兩位上師像，結合人物一側出現的榜題框來看，他們和豎格描繪的諸位大成就者同屬一個系列，是噶舉派的上師傳承圖。左側第五格膚色褐黑者可能是印度大成就者那若巴，他身邊紅色圓墊上有金剛杵和鈴；右側第五格是西藏上師瑪爾巴，兩位上師皆右手置於胸前，左手放在跏趺坐腳踵處，但所結手印不明。雖然描繪的是印度與西藏的上師，但繪畫技法與其它西夏上師像所用的技法大體相同，尤其是上師的袈裟將西藏上師圖案化的袈裟衣紋作了更符合線描形體造型的變動，使得西藏繪畫中原本飄逸、流暢、絲綢感的袈裟具有了布匹的厚重下墜感，與上師像清瘦老者的面容相呼應。

①達布拉吉·索南仁欽（dvags po lha rje bsod nams rin chen），是由瑪爾巴、米拉日巴一派噶舉派傳出的達布噶舉派的大師，出生於藏南達布地方（今屬隆子縣）的聶（nyal）家族。幼年學醫，稍長以醫理醫道聞名於世，有達布神醫之稱。一一〇四年出家受戒，從多師學法，於一一〇四〇年前後赴後藏聶拉木附近在米拉日巴門下學法十三個月，奉師命回前藏修習，一一二一年在達布崗布地方建崗布寺（dvags lha sgam po dgon pa），收徒傳法。傳授教法時著有《解脫道莊嚴論》，融合噶當派教法於米拉日巴密法之中，以「大印」（phyag rgya chen po）為主，視徒眾機宜資質分別傳授「方便道」或「大印」，開一代噶舉教派新風，其所傳教派稱達布噶舉。達布為地名，拉吉，藏文作 Lha rje，意為「神醫」，是吐蕃時期贊普赤松德贊賜給醫生的稱號。

作明佛母唐卡上師像與世俗供養人像分置畫面下方兩角。上師位於畫面右尊，供養人似乎是身穿白色上衣的一對夫婦，面向右側上師而拜。上師面色較黑，著黃色袈裟，戴黃色（或白色）三角狀僧帽，這種樣式的帽子在黑水城多幅唐卡中都曾出現，敦煌四六五窟東壁窟門上方僧人像和榆林窟第二十九窟國師像也戴這種樣式的帽子，這種帽子的樣式是源自西藏①。所以，供養人著意叩拜的上師可能是西夏國師或來自西藏的傳法僧人。圖版二—五—一的上樂金剛壇城下方的上師與施主的構圖法與前一幅作品完全相同畫面右尊仍然是戴三角狀黃帽、著黃色袈裟的黑臉僧人，畫面左下角是一位著白袍的西夏供養人，供養人前方有西夏文的榜題寫明供養人的身分。

不動明王唐卡所繪上師與供養人像極爲特別，作品將上師像置於畫面的左角，而將俗人施主夫婦置於畫面右角。人物僅以墨線簡單勾勒。

四臂大黑天神唐卡沒有畫俗人供養人，只有畫面兩角坐於方墊之上的僧人，其造像特徵與同樣繪於絲綢之上的作明佛母唐卡出現的上師像完全相同，兩位上師都戴黃色的山狀僧帽，穿黃色袈裟，但面色稍淺；畫面右側的上師右手作無畏印。黃色袈裟用遊絲線描，形體轉折處用線能準確體現結構關係，與整幅作品採用的造型手法迥然不同。

圖版二—五—二的上樂金剛壇城也是畫在絲綢上的唐卡，作品描繪極爲粗拙，其下方的上師像雖然也穿黃色的袈裟，但並沒有戴三角狀僧帽。袈裟樣式也用線描，但式樣與西藏上師圖像袈裟相似。與西夏唐卡中出現的其它上師像有一個共同的特點，筆者推斷，兩位僧人的面色一深一淺，面色深紅的僧人有可能是印度或克什米爾的僧人，面色略淺者爲西藏僧人。此外，上師身後的紅色背龕如同投影（不是背光）繪於人物身後一側，在宏佛塔所出上樂金剛唐卡下方上師圖像中，此種背龕以更加抽象化的形式表現，看不到背龕的邊緣。實際上

這種背龕處理手法最早見於敦煌四六五窟東壁門上所繪僧人像。

黑水城唐卡的俗人供養人以兩幅佛頂尊勝壇城木版畫和「上師像」（圖版二—五—三）畫面左下方出現的最具有代表性。饒有興味的是，木版畫中的男女供養人分別畫在兩幅繪畫之上，男性供養人身穿藍色的厚重棉袍，腰繫黑色的寬皮帶，從其裝束判斷很像是一位牧人，像前有墨書西夏文題記二行八字，史金波教授譯爲「發願者耶六松柏山」；女供養人梳晚唐樣式的高髮髻，髮髻之上有籠狀髮撐，身穿棕褐色鑲紅邊長袍，左右開叉，上有點狀花卉圖案；雙手合十，其中夾持一花莖。像前有墨書西夏文題記二行十五字，史教授譯爲「發願者梁氏上阿□」，第二行字跡不清。女供養人雙側臉頰塗有紅色非常引人注目，這種化妝法稱爲妝靨，漢魏以來在中原流行，唐時最盛，宋、西夏偶有發現，此後就很少見到了②。黑水城出現妝靨者的作品年代較早，一幅創作於十—十一世紀，與武元直「朝元仙杖圖」風格

---

① 筆者在第三章第四節和第四章都會談到這種帽子樣式，這裡從略。

② 孫機《中國古輿服論叢》，第一七八—二〇三頁「唐代婦女的服裝與化妝」解釋「妝靨」時寫道：「妝靨。點於雙頰，即元稹詩『醉圓雙媚靨』，吳融詩『杏小雙圓靨』之所詠者。舊說以為這種化妝法起自東吳。唐段成式《酉陽雜俎》前集卷八：『近代妝尚靨，……蓋自吳孫和鄧夫人也。和寵夫人，嘗醉舞如意，誤傷鄧頰，血流，嬌婉彌苦。命太醫合藥，醫言得白獺髓雜玉與琥珀屑，當滅痕。和百金購得白獺，乃合膏。琥珀太多，及差，痕不滅，左頰有赤點如痣，視之更益其妍也。諸嬖欲要寵者，皆以丹點頰。』但證以上述貴霜石雕，則妝靨之起，或亦與貴霜化妝法有關。不過漢魏以來原有在頰上點赤點的作法，當時將這種赤點叫『的』《釋名・釋首飾》：『以丹注面曰勺；勺，灼也。』勺字後來訛作『的』。漢・繁欽〈弭愁賦〉：『點圜的之熒熒，映雙輔而相望。』……則點妝靨之傳統由來以久。」

相近的「星宿神」卷軸畫中出現的女神，雙頰皆塗有紅色（參看圖版二－五－四），而另一幅十二世紀漢地風格的觀音圖，畫中的女供養人的服飾、髮髻與此供養人完全相同，但雙頰沒有塗紅。說明當時這種妝靨化妝法已不甚流行。此外，這些繪畫出現的供養人服飾與敦煌莫高窟一四八窟和四一八窟出現的西夏供養人服飾略有差異：黑水城男女供養人，尤其是女供養人的服飾，與莫高窟的西夏供養人的服飾之間差距較大，這可能是因爲莫高窟的西夏洞窟大部分都是西夏前期的洞窟的緣故，然而，黑水城繪畫中出現的供養人服飾與榆林窟第二十九窟的壁畫中的供養人服飾更爲相似（圖版比較二－五－五和二－五－六）①，第二十九窟女供養人同樣身穿雙側開叉的碎花鑲邊長袍，頭飾與黑水城供養人完全一樣，表明兩者大致是同一時代的作品。「上師像」畫面下方的夫婦供養人衣著非常華麗，皆雙手合十。男子頭戴金色的頭冠，山羊鬍，著紅色長袍和白地黑邊的圍腰；女供養人身穿紅地金色團花的長袍，頭髮用金網束成高髮髻，樣式與黑水城出現的女施主及榆林窟二十九窟女施主頭飾相同。此外，西夏女供養人的服飾與新疆吐魯番阿斯塔那墓地女俑（圖版二－五－七）的服飾有某種繼承關係②，據說西夏婦女的這種頭飾就是來自回鶻③。元人馬祖常〈河西歌〉「賀蘭山下河西地，女郎十八梳高髻，茜草染衣光如霞，卻召瞿曇做夫婿」。歌詠的就是西夏遺民婦女的這種頭飾。

二、黑水城上師像與拜寺口上師像的比較

現在我們來看黑水城所見著名的《上師像》（圖版二－五－三），並將他與寧夏拜寺口西塔出土「上師像」（圖版二－五－八）進行比較。

黑水城「上師像」④是最能體現西夏藝術風格的作品之一。作品把幾種不同的藝術風格

---

①莫高窟以及榆林窟二十九窟供養人像見敦煌研究院編《中國石窟——安西榆林窟》圖版一二〇—一二一；黑水城女供養人圖版見《絲路上消失的王國》圖版四九「觀音」、圖版三十八「阿彌陀佛來迎」。值得注意的是，有艾爾米達什博物館研究敦煌文物的專家瑪利亞（Maria Leonidovna Rudova）撰寫的圖版說明有嚴重錯誤，「觀音」卷軸畫下方所繪兩位女供養人是此畫的施主，人物身側皆有榜題，年長夫人之側榜題云：「白氏桃花」，年幼女子榜題云：「新婦高氏□香。」瑪利亞將「白氏桃花」解作「白家的桃木板」，並作注釋云「中國常用桃木板驅邪」，將「新婦高氏□香」譯作「新婦高氏焚香」（The donor on the right is holding a dish with a large peony blossom; the one on the left has her hands togrther in prayer. In front of each is a vertical board standing on a lotus leaf. The older woman's table is inscribed with the characters bai shi tao（the peachwood board of the Bai family）[note 1：In China board of peachwood were held to offer protection from evil spirits] On the younger woman's is written：xin fu gao shi fan[?]xian（the bride from the Gao family is buring incense）。實際上，此處的榜題全文為「白氏桃花」，娶自白家的女人名字叫「桃花」，而不是在觀音像前供了一塊桃木板；「新婦高氏□香」意思是從高家娶來的新媳婦名字叫「□香」。「焚香」的字眼不會出現在卷軸畫面中。

②孟凡人編著《新疆古代雕塑輯佚》，第二九頁，圖版二八。新疆人民出版社一九八七年。

③一九七七年在甘肅武威西郊林場發現的西夏墓葬中，出土了二十九幅彩繪木版畫，其中編號四的五侍女，前四人梳高髻，屬於回鶻髮式，最後一人披髮，為吐蕃髮式。參看陳炳應《西夏文物研究》，第一九七頁，寧夏人民出版社一九八五年。又《五代史記——回鶻傳》記甘州回鶻「夫人總髮為髻，高五、六寸，以紅帽囊之；既嫁，則加氈帽。」

④作品在艾爾米達什博物館編號為 X 2400，尺幅 38.5 × 27.5 釐米，斷代在十二世紀。論述此畫的已有文獻有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》一四五頁，萊因和瑟曼編輯《智慧與慈悲：西藏神聖藝術展覽圖錄》圖版九十一，一九九一年，與比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版六十一及其解說。

天衣無縫的結合在一起，整個畫面的構圖安排疏密有度，均衡和諧，與畫面上師圖像體現出來的安詳恬和，寧靜致遠的精神氣質相互吻合。此作完全採用的是西藏唐卡的形式，但畫面的裝裱則是漢地卷軸式樣，上下還留存當時的天桿、地桿和地桿一端的堵頭。唐卡的畫面邊框是向外展開的單葉蓮瓣，這種邊框式樣只出現在黑水城早期帶濃烈西藏風格的繪畫中，如圖版二—一—一「觸地印釋迦牟尼佛」和圖版二—二—三「蓮花手菩薩（殘片）」。唐卡主尊為一禿頂連鬢鬍的僧人，結金剛跏趺坐，筆者以為他可能是西夏的上師像。袈裟及袈裟披單的畫法與十一—十二世紀西藏唐卡上師服飾的畫法大致相同但也有差別，在跏趺坐兩膝處形成兩個規則的半圓，肩披兩側的畫法是完全對稱的，甚至衣褶也相同。不同之處是西藏唐卡的上師多袒右肩或右臂，此幅作品的右肩繪於袈裟披單之內。上師的右手結論辯印或安慰印（vitarkamudrā / vyākhyānamudrā）①，左手結禪定印。穿白色內衣，棕紅色袈裟。頭部呈七分面，朝向右側。值得注意的是此幅上師肖像的畫法與西藏傳統唐卡上師像的畫法大異其趣，基本上是沿襲中原肖像畫的傳統。西藏唐卡除羅漢像外，上師造像很少繪為完全禿頂，在鬢角上方和頭部正中形成倒山字形髮式，頭髮往往平塗成不分層次的黑色或略分濃淡，髮際線較低而顯得前額較短。此幅肖像，畫家是先施淡墨，然後用焦墨枯筆勾勒毛髮。在臉部皺紋等處跟隨墨線邊緣略施潤筆造成立體感。人物的下頜較長而尖，嘴畫得緊閉而略小，與西藏上師像的寬厚扁長嘴唇及豐頰厚頤截然不同，由此判斷唐卡可能描繪的是西夏自己的上師。上師頭光為白色，紅色光圈之外是平行外射光道，龕室拱頂之上為金鵝，其旋上的尾羽形成頭光的外圈裝飾。背龕底色為石綠色，有墨線勾勒卷草紋。背龕兩側是經常見於此期唐卡，具有波羅藝術特徵的背向獅羊，其造型方式與大多數的獅羊造型有異，兩側獅羊都將頭部扭轉朝向主尊一側，而不是正視前方。莫高窟四六五窟窟頂東披阿閦佛，其背龕兩側的獅

羊與此獅羊的造型完全一致，表明他們遵循的是同一種造像傳統。整個龕像處於紅色身光之內，身光與邊框的縫隙塡充深釉藍色，從而將暖色佛龕凸現出來。主尊蓮座爲五色對卷渦輪紋蓮瓣，下方有搭出的半圓紅毯。唐卡底邊繪有衣著華麗的夫婦供養人，皆雙手合十。男子頭戴金色的頭冠，山羊鬍，著紅色長袍和白地黑邊的圍腰；女供養人身穿紅地金色團花的長袍，頭髮用金網束成高髮髻，但頭後亦有垂下的髮髻，我們在黑水城漢地風格的卷軸畫「阿彌陀佛接應施主」所繪女施主的髮式中可以看到這種西夏婦女髮式。

寧夏賀蘭縣拜寺口西塔②出土的上師像（圖版二—五—八）也是一幅完整保留了西夏時期唐卡形制的作品。

此幅唐卡描繪的僧人上師著棕色百衲衣袈裟，袈裟棕色底方格之上有西夏時期的團花圖案。袒露右肩。與西藏所見諸上師像極爲不同的是，拜寺口的這位上師右手不是作論辯印而是作無畏印（abhayamudrā），左手作禪定印，與五方佛中不動如來所持手印相同。將僧人上師的手印描繪成如來所作無畏印，有可能是西夏畫師在描繪沒有收錄在藏傳佛教造像學儀軌中的上師圖像時的創造，同時也是此幅作品創作於西夏的證據。唐卡中的上師像的容貌我們雖然在十二至十三世紀前後藏傳佛教上師圖像傳承中找到類似的畫法，如上師的髮髻樣式和連鬢鬍鬚的處理方法，但是人物給觀者的總體感覺卻是帶有漢地——西夏人物的容貌特徵

①這種手印是右手揚起，手掌向外側，以大拇指碰觸食指或中指的指端，其餘的手指皆向上方竪起。是藏傳佛教僧人在辯經時常用的手勢，在描繪上師的唐卡中，人物常作論辯印。

②寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣拜寺口雙塔勘測維修簡報〉，第一四—二六頁，《文物》一九九一年第八期。

。主尊背龕的樣式與尖契狀的岩山圖案經常見於十一至十二世紀的西藏唐卡①，而主尊兩側的獅羊，與敦煌四六五窟和黑水城上師像的獅羊造像的細節完全相同。

唐卡最上方的一行共繪有七幅小圖像，其圖像安排方式同樣令人深思：畫面中央圖像兩側戴紅帽者疑爲西藏上師，畫面右側上師作禪定印，左側上師手印與主尊相同，亦作無畏印和禪定印。作者非常奇怪的將兩位上師置於五方佛之間，並依此將五方如來隔離開來。中央白色身形者爲大日如來，手印爲轉輪印；畫面右側第一格爲黃色身相的寶生如來，作慈悲印；第二格爲綠色身形的不空成就如來，作無畏印。畫面左側第一格爲藍色身形的不動如來，作觸地印；第二格爲紅色身形的阿彌陀佛，作禪定印。

主尊兩側上部各四格圖像，共八幅，筆者以爲是八大菩薩。可以辨認的有畫面右側第一格白色身形者疑爲持天杖的地藏菩薩；第二格爲持劍的文殊菩薩；畫面左側第一格白色身相者疑爲六臂觀音。

唐卡下半部毀損嚴重，圖像漫漶不清，畫面最下一行中央五位應爲五空行母。

僧人橘紅色披單袈裟的樣式既與西藏繪畫中上師傳承像所沿襲的袈裟畫法不同：袒露右臂的袈裟雙側裹膝，露出跏趺坐雙腳，並在右臂肘、腳趾相對處形成近乎圓形的圖案狀的衣褶，也與圖版二十六黑水城金剛亥母唐卡中具有完全寫實風格的僧人袈裟不同，畫面衣褶具有圖案化特徵，畫法並非傳統的單線平塗，而是略有暈染。僧人的背光爲石綠底色上以暗色勾勒的卷草紋。頭光爲白色。

「上師像」頂上一行與五方佛並列的戴紅帽的上師，確認這些上師的身分頗費心思，同樣，拜寺口西塔所出「上樂金剛與金剛亥母」（圖版二—三—四）唐卡畫面左下方也有一位戴紅帽的僧人，帽子的形狀與黑水城唐卡著黃色袈裟的上師基本相同。對於拜寺口兩幅唐卡

中出現的紅帽，我們可以有如下解釋：

第一、從帽子的顏色以及上面述及的西夏王室與噶瑪巴的關係，我們可以假定此像爲紅帽系噶瑪巴的上師，即三世噶瑪巴的弟子扎巴僧格。因爲噶瑪噶舉中的紅帽系，又稱夏瑪爾巴派，源出於三世噶瑪巴讓迥多吉（一二八四－一三九九）的弟子扎巴僧格（一二八三－一三四九）。扎巴僧格據說曾經得到元代皇帝所賜的紅帽，其後代遂稱爲紅帽派②。扎巴僧格初遇讓迥多吉學法時爲十七歲，第二次見到三世噶瑪巴是在他二十四歲時，從師學習了那若六法，在岩窟修習二年，自此之後建乃囊寺作爲自己另闢新派的所在③。扎巴僧格接受元帝紅帽一事史載不詳，但一定是在他建乃囊寺並授徒講經之後，那麼就是他三十五至四十歲前後，也就是一三一八年至一三二三年左右。等到紅帽噶瑪巴的圖像出現在西夏故地的唐卡中，其時代更晚，幾乎到了十四世紀中葉。彼時，西夏亡國久矣。這種情形和藥師佛唐卡畫面

---

① 黑水城唐卡中見到尖契狀岩山圖案者，如本書圖版六「阿彌陀佛」唐卡殘片、圖版十一「大成就者」唐卡殘片和圖版十八的「緙絲綠度母」。現藏於弗吉尼亞美術館、斷代於十一世紀的綠度母唐卡是這類岩山圖案的樣板。圖版見 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 圖版三。

② 紅帽系初祖為扎巴僧格（grags-pa seng-ge），該派四〇〇年間先以乃囊寺（gnas-nang），後以羊八井寺（yangs-pa-can）為主寺，至第十世卻朱嘉措（chos-grub rgya-mtsho）時期因涉及廓爾喀軍入侵掠奪扎西倫布寺事件，一七九一年清軍奉旨將羊八井等寺院財產全部查抄，紅帽系傳承自此斷絕。

③ Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, Karmapa: The Black Hat Lama of Tibet, London 1976, p.143.

右下方出現的著黑帽的噶瑪巴僧人的斷代問題一樣，我們不能將傳說中噶瑪噶舉及其支系夏瑪爾巴派得到元帝賜送黑帽紅帽的時間作爲畫面中出現著此類冠飾的僧人的唐卡的作品斷代①，但也不能對此視而不見。考慮到雙塔入元以後經過修繕和重新裝藏以及塔穹室出土一二六〇年至一二六九年發行的中統元寶交鈔，此外還有西塔木雕上樂金剛與上樂金剛唐卡與宏佛塔上樂金剛像的細微差別，我們不能排除西塔上樂金剛唐卡是十四世紀初年作品的可能性。現在存在的問題是，夏瑪爾巴扎巴僧格沒有到過西夏故地並與西夏後裔發生關係的文獻記載與傳說；其次是拜寺口唐卡雖然略晚於宏佛塔唐卡，從其風格來看但不會晚至十四世紀中葉。

第二、畫面上的紅帽也可能是薩迦派的早期紅帽，這種帽子帽身圓形，有尖頂，兩側留有護耳，當護耳往帽頂卷起時，其形狀就是唐卡上帽子的樣式②，因爲此幅唐卡左下角所繪青黑色神靈極似四臂大黑天神。不過，塔中有標誌修習噶舉派大手印的印記，畫中上師是否爲薩迦派僧人仍有疑問。

第三、筆者發現此唐卡中的紅帽與夏瑪爾巴傳承的紅帽③形制差別較大，那麼這種紅帽出自何處？「紅帽」藏文作 zhva-dmar，夏瑪爾巴就是 zhva-dmar-pa 。然而，夏瑪爾巴的紅帽樣式實際上與噶瑪噶舉的黑帽形制基本相同，只是顏色不同。西藏佛教僧人的紅帽實際上起源於西元八世紀入藏的印度佛教大師蓮花生所戴的紅色蓮花帽（圖版二—五—九）④，這種帽子逐漸演變爲寧瑪派僧人所戴的紅帽和代表高僧大德的所謂「通人冠」，帽子帽頂尖長，兩側有護耳，護耳往上卷起時在帽子前端和帽頂形成三個角，恰如唐卡描繪的一般。這種帽子是當時各個教派的高僧大德都戴的帽子，噶舉派一些教派的大德僧人也戴紅色的通人冠。因此，筆者判定拜寺口的唐卡畫面下方上師所戴的紅帽絕非夏瑪爾巴派的紅帽而是噶舉

派早期僧人的紅帽或蓮花帽及通人冠。最近發現的一幅十二世紀末或十三世紀初的唐卡，證明筆者的判斷無疑是正確的。這幅唐卡所繪上師像所戴紅帽與拜寺口唐卡下方上師像所戴的紅帽幾近完全一致（圖版二—五—十），這種紅帽樣式也出現在十五世紀初年尼泊爾僧人所繪的西藏上師冠帽圖樣中（圖版二—五—十一）⑤。據丹・馬丁考證，圖版二—五—十畫面

---

①參看本書第二章第一節有關藥師佛唐卡著黑帽人像的分析。

②我們在斷代在一二〇〇年的一幅薩迦派唐卡上方可以看到這種帽子，參看例如 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998 January 17, 1999. 圖版二十二的不動明王唐卡。

③Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, Karmapa : The Black Hat Lama of Tibet, London 1976, p.145 插圖。

④蓮花帽藏文作 pad-zhva，是古東印度孟加拉國王贈給蓮花生的帽子。其樣式參看 Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997 圖版四唐卡，圖版一〇的蓮花生金銅像及該書圖版八〇拉達克阿爾奇壁畫中的上師帽子。

⑤Published in John Lowry, "A Fifteenth Century Sketchbook Preliminary Study) ," in Essais sur l'Art du Tibet, ed. Ariane MacDonald and Yoshiro Imaeda (Paris : Librairie D'Amerique et d'Oriente, 1977) , 83-118. See Lowry's article for further analysis of this document. Portraits of Tibetan monks, detail. Jivarama's sketchbook, dated 1435. Ink on paper. Each page ca.23×13cm. Neotia Collection, Calcutta. Photograph after Lowry 1977, A7.

中的上師正好就是喇嘛相①！考慮到這幅作品的年代，拜寺口上樂金剛唐卡下方的紅帽上師應該是喇嘛相。

比較出土於不同地點的兩幅西夏上師唐卡的風格，雖然從畫面總體感覺來說，拜寺口上師像似乎更具有西藏唐卡的特點，這表現在唐卡的構圖方面，畫面上方的五方佛，左右兩側豎行安置的菩薩和下方的空行母；作品典型的波羅樣式的背龕，龕頂出現的岩山圖案，多維層面交相重疊的空間處理手法，兩側菩薩的造型都與十一——十二世紀衛藏唐卡基本相同。然而，這幅上師像透露的總體印象卻表明它與同時期的衛藏唐卡有質的區別，兩者之間差異產生的原因主要在於作品主尊上師的容貌神情與西藏唐卡上師像所表現的截然不同，拜寺口的上師雖然遵奉了西藏上師像的一些造像手法，例如上師的髮髻樣式，就與這一時期衛藏上師像相同，如同布達拉宮藏貢唐喇嘛相像表現的那樣。然而，作品在人物五官描繪方面卻拋開了上師像的套路而更趨寫實：人物雙眉沒有繪成細而狹長，左右眉梢幾乎相接的「佛眉」，眼睛更沒有描繪成上眼瞼中央凹下的扁狹狀，人物的眉毛較粗而短，略呈倒八字，不是用焦墨實線勾勒，而是皴出眉毛的質感，眼睛較小而短；嘴部與西藏唐卡上師像扁闊而棱角分明的嘴部亦不相同，嘴部相對較小；面部輪廓圓潤，沒有西藏上師像略呈方形的腮部。除了主尊人物外，其它的上師、菩薩等像的全部施以濃重的石綠色，使之形成整個畫面的一度空間層面，這種處理方法是西夏繪畫突出的特徵之一，從而是這幅作品在總體色調上與傳統西藏唐卡拉開距離。

黑水城的上師像與拜寺口唐卡相比，在構圖上更有創造性，藝術家僅僅將傳統上師唐卡主尊所在的局部畫面拉伸開來布滿整個畫面，完全省略了通常與上師像一同出現的五方佛、菩薩、空行母、護法神或教派傳承諸上師像，這種構圖方法，我們在西藏描繪上師圖像的唐

卡作品中幾乎難以見到。估計畫師是在源自敦煌等漢地單幅上師繪畫形成的藝術構圖程式的思維影響下②，對藏傳作品的構圖作了大膽的變通。從繪畫風格分析，作品波羅樣式的背龕及具有斷代意義的回頭獅羊、圖案化的袈裟與五彩蓮瓣唐卡邊框等都說明這幅作品的藏傳風格背景，然而，作爲主尊的上師像給我們的印象是他仍然不是一位吐蕃的上師。人物與拜寺口上師相比，其寫實特徵更爲突出，甚至上師的耳朵都沒有誇張性的拉長耳垂；人物眉眼，鼻子、嘴唇的描繪都是應用漢地傳統的工筆造型手法，臉部的肌肉結構都是用線條來表現的；嘴部仍然較小，鼻子沒有西藏上師像鼻梁的弓起。這位上師容貌似乎具有西夏當地人的特徵，極有可能是西夏人自己的上師。

從年代來看，這兩幅作品的創作年代大致相仿，但黑水城的上師像似乎略早於拜寺口的上師像，因爲黑水城下方出現的夫婦供養人的裝束與黑水城早期漢地風格的作品中供養人的裝束相同，兩幅作品都是十二世紀後半葉的作品。

---

①這幅唐卡筆者是從 www. tibetart. com 上下載的，作品編號為 painting no.254，為 Shelley & Donald Rubin 的收集品，作品原出於衛藏地區，斷代一二〇〇年前後，尺寸為27 × 23cm，礦物顏料繪製，畫布為棉布，為噶舉派（噶瑪噶舉）派作品。作品中的認為被判定為喇嘛相（一一二三—一一九三）。唐卡的背面有用梵文裝飾字體（Ranjana）寫的金字。丹・馬丁（Dan Martin），現任教於耶路撒冷的藏學家。這幅唐卡畫面損毀嚴重，馬丁憑什麼判定此圖主像為喇嘛相，畫面背後的文字沒有列出原文，詳情待考。

②例如敦煌十七窟所出墨線單幅上師像，參看 Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas : Chinese Art from the Silk Route, London 1990, p.78, pl. 56; p.75, pl.54.

三、西夏上師像的寫實風格與藏傳繪畫的肖像畫傳統

我們在西夏唐卡中發現一個有趣的現象，就是作品中出現的上師像很多都是禿頂，僅在腦袋後方一圈有頭髮，與上唇，下頷和臉頰的連鬢鬍連成一片，除了我們前面討論的兩幅上師像外，圖版二—一—一畫面下方的僧人、金剛亥母唐卡畫面右下方的僧人、漢地風格的「阿彌陀佛三尊」畫面下方僧人、拜寺口西塔第三層西南龕僧人像，甚至圖版二—二—一十一面觀音唐卡主尊左上方出現的迦葉都是這種禿頂肖像。畫家在描寫這些上師造像時，幾乎都採用非常寫實的肖像畫法，這些寫實手法主要用來描繪人物的面容五官，但有時也用來描繪袈裟。這些寫實手法在整個受衛藏繪畫影響的西夏繪畫中，顯得異常突出；在同一幅唐卡中，上師像隨物賦形的線描造型手法與畫面其它部分源自衛藏唐卡固有的勾勒輪廓線平塗填色、略加暈染的技法能夠截然的區別開來，我們可以從作品中出現的上師像判定西夏故地出土作品是西夏當地繪製還是輸自衛藏。例如，金剛亥母像很多藝術史研究者認爲它是衛藏輸入西夏的作品，但是畫面下方上師像及其具有寫實風格的袈裟證明它是西夏作品，因爲十一面觀音唐卡中迦葉的袈裟與此袈裟勾線用色技法完全相同，證明它們是同一時期的作品。

西夏上師圖像在整個藏傳風格唐卡中的游離說明這樣一個事實：在描繪上師圖像時，西夏人並沒有完全遵奉西藏唐卡人物肖像畫原有的程式，在西夏這樣一個十分尊崇上師的社會環境中，藝術家將一種能充分表現人物特徵的肖像寫實手法引入唐卡上師畫像以求眞實的再現上師形貌，是合乎情理的。

西夏唐卡這種寫實風格的上師像是否就是西夏人自己的創造？與西夏唐卡同時代的衛藏

唐卡是否也出現這種禿頂的上師圖像？下面我們就西藏唐卡中上師造像的淵源進行一番簡要的分析。

西藏唐卡上師傳承像作爲刻意表現的題材是與十世紀以來藏傳佛教教派的逐漸興起與昌盛有直接的關係，這些上師傳承畫像反映了逐漸增長的佛教僧團內部對確認其宗教領袖精神權威的關注。許多的繪畫主要是在畫面上方、兩邊或者底邊表現其上師傳承圖。將上師圖像作爲主尊單獨表現，藏傳繪畫現在見到的一些早期例證主要出自藏區西部現屬拉達克的一些藏傳佛教寺院，這些寺院的建立與阿里古格王室、尤其是天喇嘛益西沃、絳曲沃和大譯師仁欽桑布有密切關係。在阿爾奇寺的譯師拉康（lo-tsa-ba-lha-khang）和J2佛塔壁畫出現的仁欽桑布像（九五八—一〇五五），是藏區西部現在遺存的十世紀後半葉至十一世紀初葉上師造像的範例①，也是現在能夠見到的早期藏傳風格上師像之一，作品體現了前弘初期衛藏藝術與藏區西部藝術之間的聯繫。如與仁欽桑布像可以比較的作品是現藏美國大都會博物館，創作於十一世紀後半葉的「喇嘛像」（圖版二—五—十二）②，人物的面部特徵與阿爾奇寺上師像非常相似。然而，即使是十世紀末至十一世紀初年的作品，仁欽桑布像與十二世紀以後的上師傳承像相比，兩者之間在人物形象特徵方面的差異並不是特別明顯，換句話說，藏傳繪畫上師像樣式早在十世紀後半葉就已經定型，其最初的樣式一定出現在藏傳佛教的前

① Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One : Central Ladakh; 1977 Boulder. p.49, pl., xiii, and p.73, pl. 67.

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999, pp.62-64, pl.5.

弘期。阿爾奇寺的仁欽桑布像，呈七分面，頭部髮際線凹字形，耳朵較大，眉眼細而狹長，鼻梁弓起，顴骨突出，嘴唇抿緊，沒有後期作品的扁闊棱角，整個面部描寫還沒有形成固定的套路，而是具有一定的寫實風格。不過，上師雙手所做論辯印，內穿的坎肩，紅色袈裟和外穿的披單的畫法與後期作品已經非常相似，此後藏傳繪畫的上師像的裝束，基本上都是如此畫法。典型例證可以參看布達拉宮藏緙絲唐卡「貢唐喇嘛相像」（圖版二—五—十三），其凹形的髮際線，細而狹長的眉眼，中央彎曲的「佛眼」，尤其是袈裟、披單的畫法都說明在作品畫稿創作的十二世紀後半葉，藏傳風格繪畫中的上師像已經形成了一定的造像規範。

十二世紀末到十三至十四世紀，藏傳風格繪畫在仁欽桑布造像所代表的上師像造像樣式的流派之外形成另一種樣式，這種樣式最突出的特點是人物的髮式有了變化，上師的髮際線不再是留有中央頭髮的凹形，而是焦墨平塗的類似「板寸」的髮型。早期例證如「歷代尊者像」（圖版二—五—十四）①，稍後的作品如創作於一二〇〇年前後的達隆唐巴欽保（一一四二—一二一〇）上師像（圖版二—五—十五）②，人物的頭髮自耳後往上平塗，髮際線平直於額頭上方，但嘴和鼻部及鬍鬚的畫法頗具寫實特徵，這幅唐卡中出現的其它上師像都是如此畫法，說明當時上師造型已經發生變化。達隆巴上師像的袈裟等衣飾的描繪更趨於圖案化，披單自上師頸後垂下，繞過右肘，裹住跏趺的雙側膝蓋，在交腳的下方挽成流蘇吉祥結；披單上飾有團花狀圖案，用以說明披單材料的質感。自十二世紀以後，上師像袈裟的樣式基本固定下來，以後的作品中見到的大多都是這種樣式，如美國克利夫蘭博物館藏「雙僧像」（圖版二—五—十六）③。這幅創作於一三〇〇年前後的「雙僧像」將藏傳繪畫這種上師像的造像樣式發展到了極致。

通過對十—十三世紀西藏上師傳承像發展脈絡的分析，我們沒有在西藏上師畫像中看到

與西夏唐卡相似的禿頂連鬢鬍子的上師造像，可見西夏人並沒有完全將十一世紀前後衛藏流行的上師傳承像原樣繼承過來，而是對上師造像作了改進，豐富了唐卡的表現技法。

西夏上師的禿頂是否與西夏的「禿髮」習俗有關呢？

元昊繼位後於顯道二年（一〇三三）下「禿髮令」，元昊「先自禿其髮，然後下令國中，使屬蕃遵之，三日不從，許衆共殺之，於是民爭禿其髮」④。這種禿髮，是頭部頂上剃光，周圍留髮的「髡髮」樣式，榆林窟二十九窟末冠侍從像有「禿髮」者，據說此種髮式和西夏東鄰契丹「髡髮」習俗有關⑤。不過，筆者認爲西夏上師像的禿頂雖然與此「禿髮」沒有關係，但並不排除「禿髮」習俗影響了人們的審美觀念。

那麼，西藏本土繪畫是否沒有出現類似西夏上師像的人物造型呢？答案是否定的。因爲我們在一幅私人收藏的十一世紀末到十二世紀初的文殊菩薩唐卡的主尊脅侍人物中，其中出現五位僧人，其中三位僧人正是如此形貌（圖版二—五—十七）。薩莫宇克撰寫的圖版說明

①圖版見西藏文聯編《西藏藝術：繪畫卷》圖版一五八，作品斷代在十二世紀。上海人民出版社一九九一年版。

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January17, 1999, pp.91-92, pl.18 and 18 detail.

③ Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January17, 1999, pp.113-115, pl.26 and 26 detail.

④吳廣成《西夏書事》卷十一。

⑤白濱、史金波〈莫高窟、榆林窟西夏資料概述〉，《蘭州大學學報》一九八〇年第二期；王靜如〈敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁畫〉，《文物》一九八〇年第九期。見白濱編《西夏史論文集》，第三九八、四一一—四一五頁。

不能解釋這些上師的形貌和服飾，因爲這些服飾「不具有印度特徵」，人物外貌「也不是典型的藏人」①，這三位僧人造像在西藏唐卡中極爲罕見②。筆者以爲，前兩位一綠面與一紅面著僧裝的僧人表示印度僧人，這與西夏唐卡中以紅面或其它暗色表現印度僧人的作法相同；下面著袈裟的禿頂連鬢鬍子的三位僧人這裡指的是漢僧，根本不是印度僧人！因爲這幅「文殊菩薩」唐卡創作的大致年代也是西藏扎唐寺壁畫繪製的時間，扎唐寺壁畫中出現的菩薩弟子，其中有一些弟子就是禿頂連鬢鬍子，與「文殊菩薩」的上師像和西夏唐卡中的上師像形貌有繼承關係。以至於威他利認爲是西夏的繪畫影響了扎唐寺的壁畫風格。具體情形我們在討論扎唐寺壁畫與西夏唐卡的風格淵源時還要討論。

最後，需要強調的一點是，西夏唐卡上師像重視人物的寫實特徵，與西夏人原本得自唐宋五代中原的人物畫寫實傳統分不開的。據載，西夏人以國君爲模特，造像置於孔廟。可見寫實傳統由來久矣③。薩莫宇克提到的著白袍的「西夏王像」就是人物肖像寫實的一幅優秀作品。

①實際上，西藏很少有人禿頂，生連鬢鬍，禿頂者受到人們的善意嘲笑，如諷刺禿頂貴族的拉薩街謠「頭頂拔下毛一串，全部栽在嘴兩邊，不論咋看都像鬼，請你不要危害我！」

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999, pp.67-69, pl.187 and 7 detail.

③夏仁宗仁孝尊孔子為文宣帝，孔廟謂之「帝廟」，道沖以儒臣從祀，孔廟俱有遺像，夏亡廟毀，惟涼州殿廡尚存，元人虞集錄其事並述贊，云：「西夏之盛，禮事孔子，極其尊親，以帝廟祀。乃有儒臣，早就曲謨；通經同文，教其國俗，遂相其君。作服施彩，顧瞻學宮，遺像斯在。」見《道園學古錄》卷四；《嘉靖寧夏新志》卷二，吳天墀《西夏史稿》，第二四四頁。



2-1-2



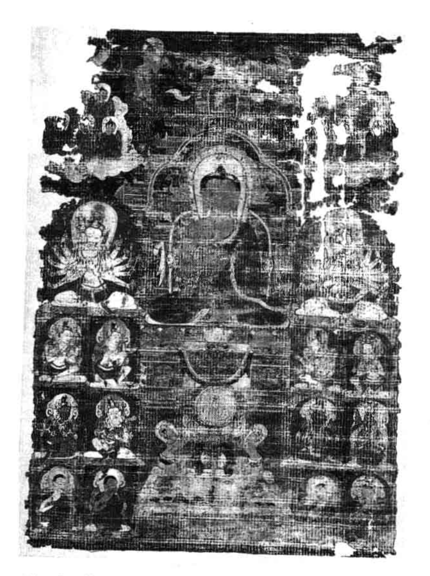
2-1-1



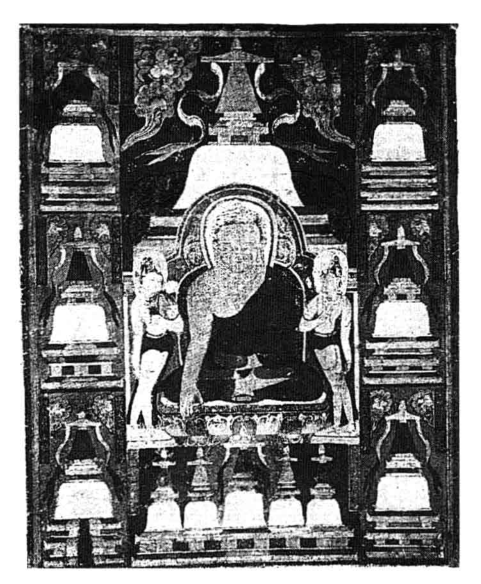
2-1-1b



2-1-1a



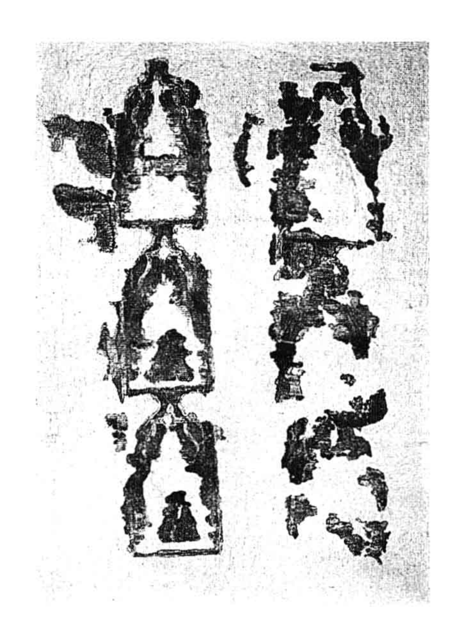
2-1-5



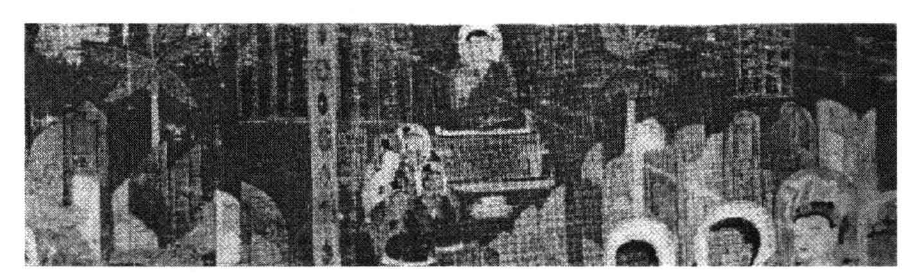
2-1-3



2-1-6



2-1-4



2-1-7



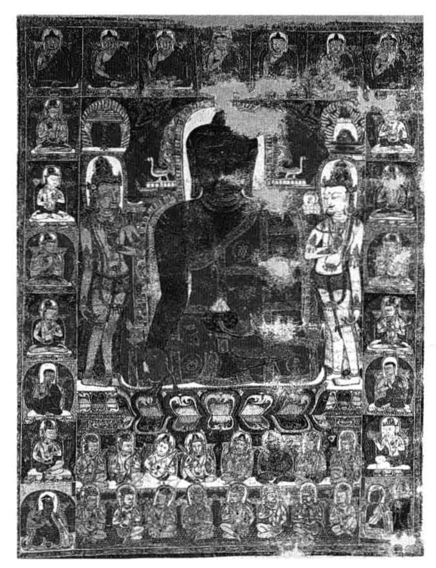
2-1-9



2-1-8


2-1-12

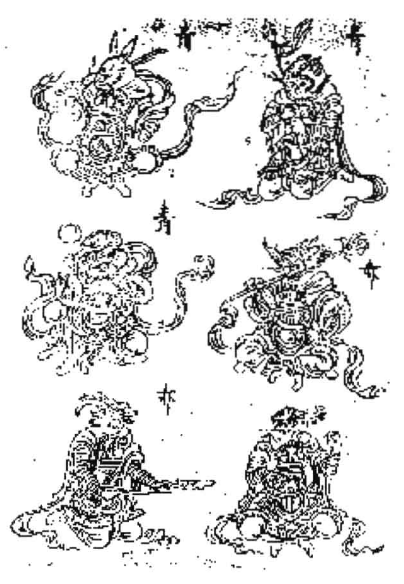

2-1-10


2-1-13


2-1-11



2-1-15



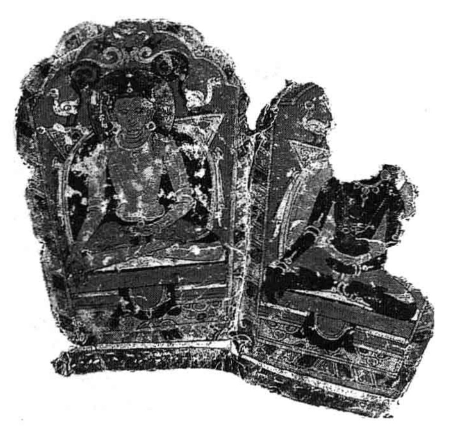
2-1-13a



2-1-16



2-1-14



2-1-19



2-1-17

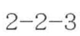


2-2-1



2-1-18





2-2-3



2-2-1a



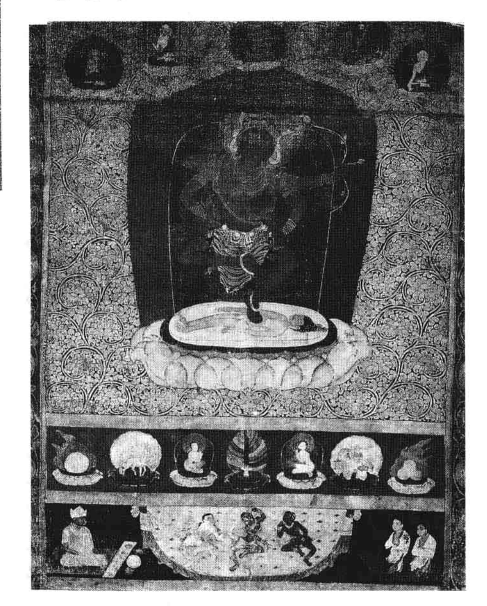
2-2-2



2-2-5



2-2-4



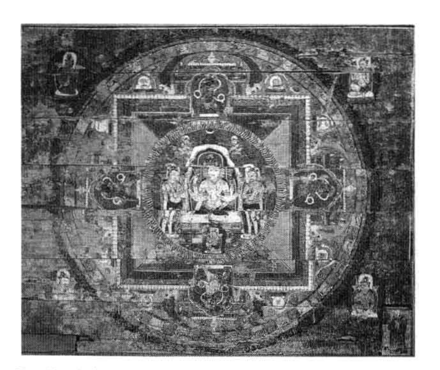
2-2-6



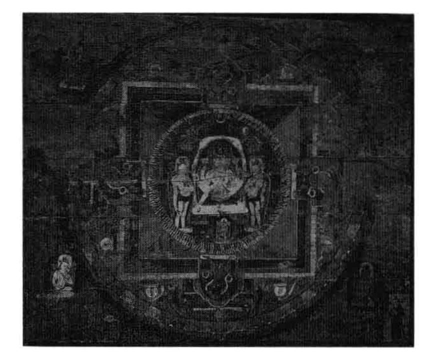
2-2-8



2-2-7



2-2-10



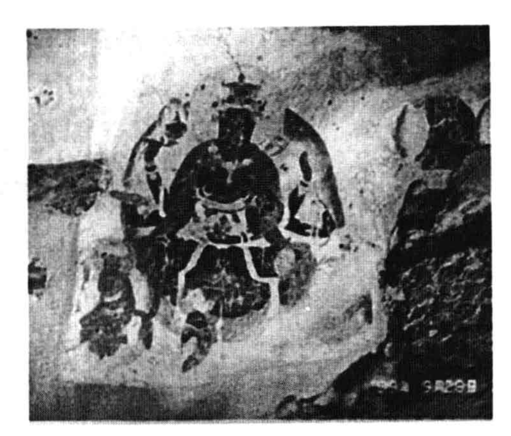
2-2-9



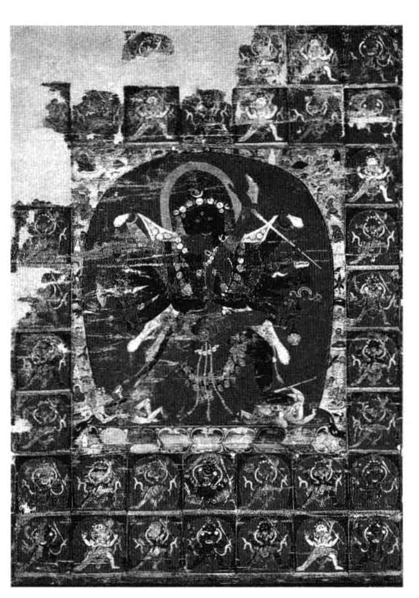
2-2-11b



2-2-11



2-2-11a



2-3-1



2-3-1a



2-2-12



2-2-13



2-3-4a



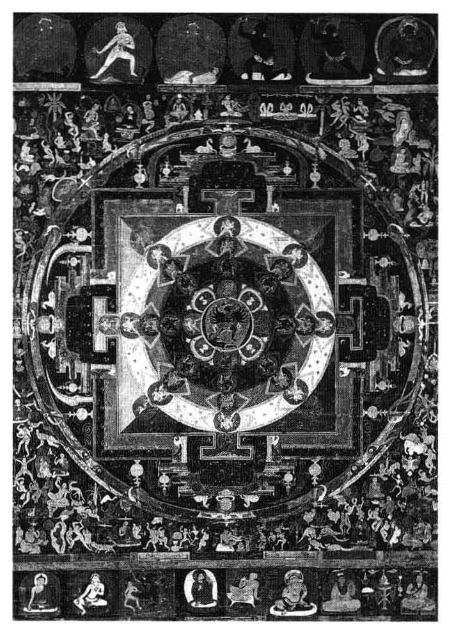
2-3-2



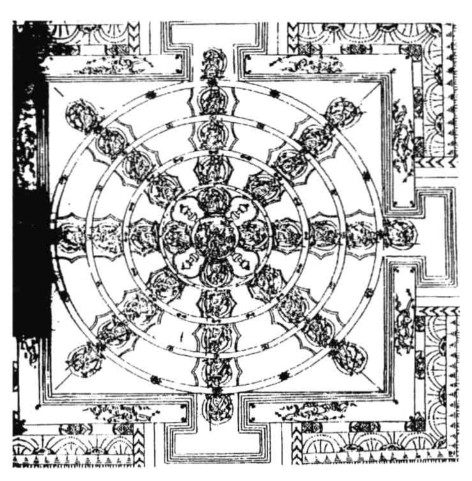
2-3-4

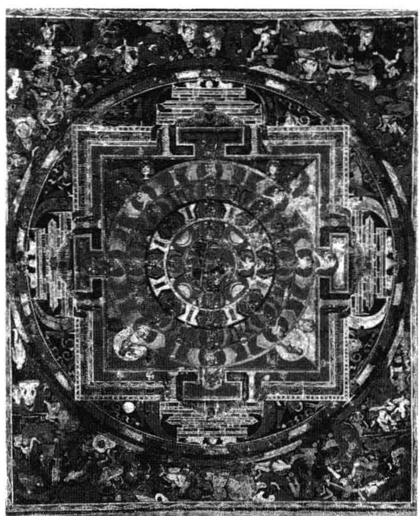


2-3-3


2-3-7


2-3-5


2-3-8


2-3-6



2-4-3



2-4-1



2-4-4



2-4-2



2-4-7



2-4-5



2-4-8



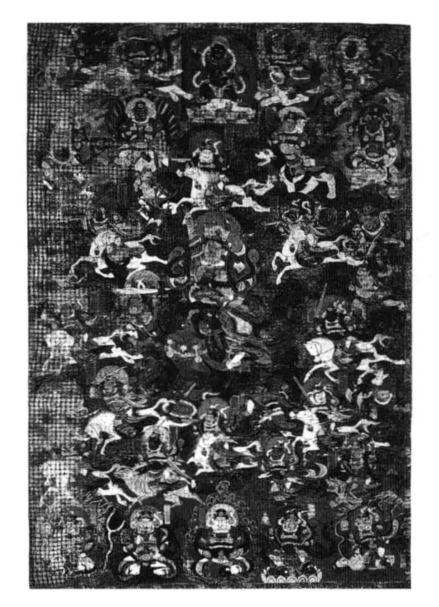
2-4-6



2-4-11



2-4-9



2-4-12



2-4-10



2-4-14



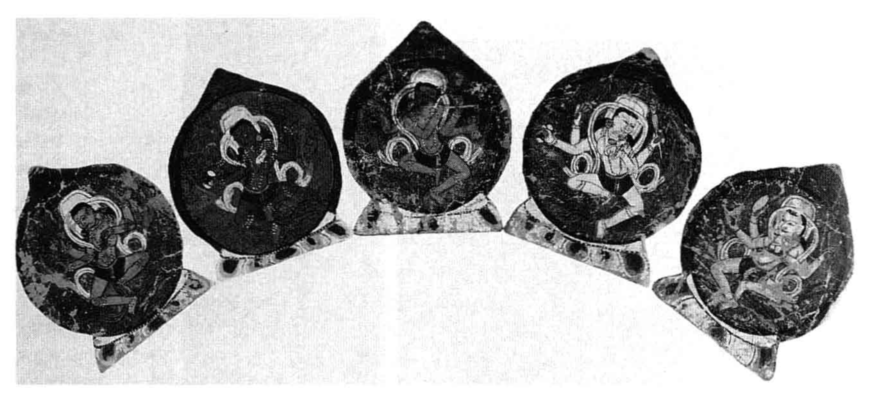
行道天王圖



2-4-15



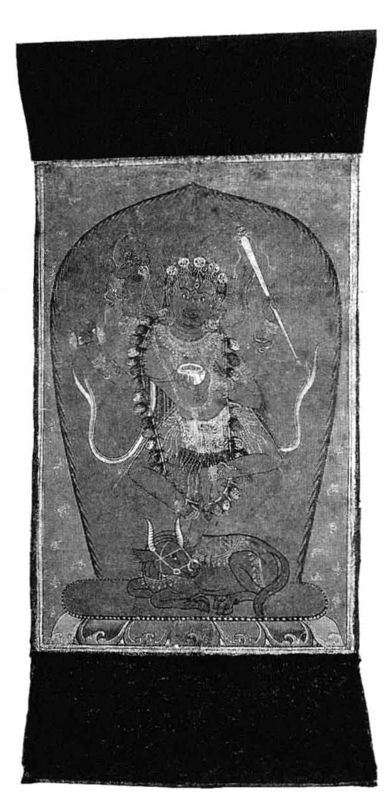
2-4-13



2-4-16



2-4-18



2-4-17



2-5-2



2-4-19



2-5-1



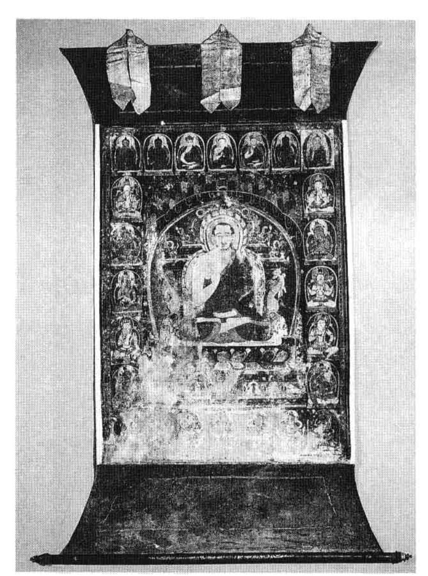
2-5-3

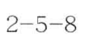


2-5-5



2-5-4





2-5-8



2-5-6



2-5-9



2-5-7

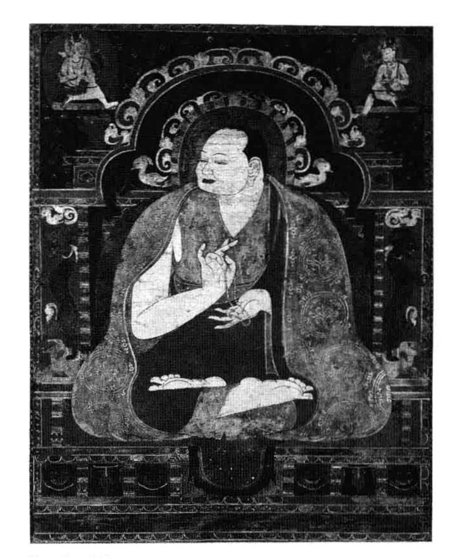


2-5-10

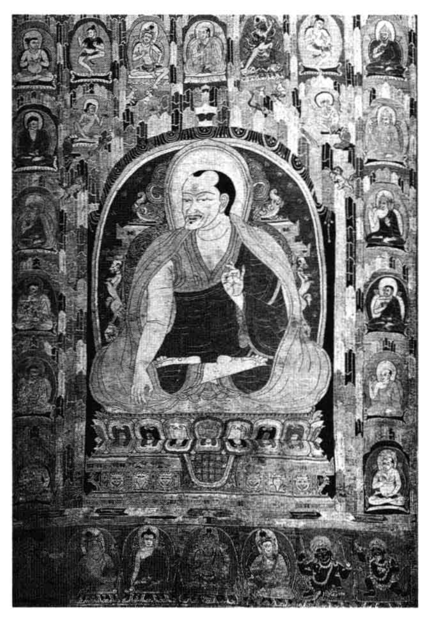


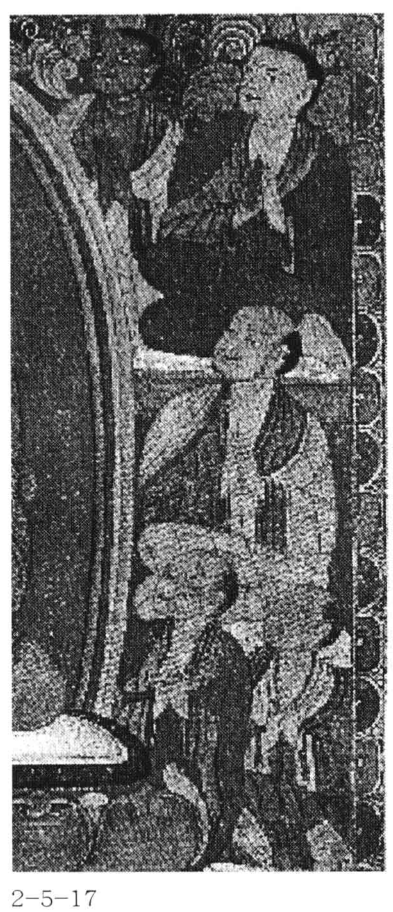
2-5-11


2-5-14


2-5-12


2-5-15


2-5-13



2-5-17



2-5-16

第三章　黑水城唐卡的風格淵源及其與衛藏藝術的關係

本章筆者主要從四個方面探討形成黑水城唐卡的風格淵源。首先從党項和西夏人和吐蕃的歷史文化關係入手，指出西夏藏傳繪畫出現的必然性；然後分析衛藏地區前弘期至後弘期從敦煌繪畫到衛藏寺院壁畫風格特徵，比較黑水城唐卡與這些作品的風格異同；作爲個案的研究，比較西夏藏傳繪畫與西藏扎唐寺、夏魯寺壁畫之間可能存在的風格聯繫；最後討論榆林窟等西夏藏密窟室壁畫與黑水城唐卡的繪畫風格。

第一節　蕃夏歷史文化淵源與黑水城唐卡的出現

藏語稱西夏爲 mi-yag，這一稱呼既指西夏建國以前的党項人，也指西夏建國以後的西夏人①。論及西夏與吐蕃的歷史文化聯繫，從西元七世紀初党項羌與吐蕃王朝發生聯繫開始，到十三世紀初西夏亡國時爲止，長達六百多年，其間你來我往，水乳交融，是中國歷史上較

①《宋史》稱西夏為「夏國」，《遼史》、《金史》和《元史》稱「西夏」，《長春真人西遊記》稱「河西」，《蒙古秘史》稱「唐兀」，馬可波羅《遊記》稱 Tangut「唐古忒」，西文對西夏的稱呼即出於此處。西夏人自稱「大夏」、「大白上國」、「白上大夏國」，一〇三八年建國（宋仁宗景祐五年），傳十位皇帝：元昊—諒祚—秉常—乾順—仁孝—純佑—安全—遵頊—德旺—睍，一二二七年為蒙古所滅，歷時一百九十年。

爲少見的現象之一①。唐時，吐蕃和党項部落之間的戰爭使得大批的党項人歸屬於吐蕃王朝治下，兩族雜居者爲數衆多；雅隆王朝解體以後，東遷河隴、河湟一帶的吐蕃人與內徙的党項人部落雜居共處；西夏建國以後，上述地方有很大一部分吐蕃人北收歸治下，成了西夏的「編戶齊民」。吐蕃與党項統治者之間的相互軍事爭奪與兩族人民之間的相互往來，構成了政治上的統治與被統治，民族上的雜居與融和，文化上極爲密切的相互交流②。

一、吐蕃佛教對党項人的的影響

西夏佛教與藏傳佛教的關係源遠流長。由於地域和族群的關係，吐蕃人和党項在歷史和文化方面有諸多的共同之處，宋人稱「大約党項吐蕃，風俗相類」③，傳爲阿底峽所掘伏藏《柱間史》記載，松贊干布的第三位妃子是木雅女茹雍東薩尺尊，她主持修建了查拉貢布神殿（即岩神大黑天神殿），此妃還在女妖魔窟旁的一岩石壁上勒石作大日如來像。另在宮殿的西北面，爲阻斷厲鬼出沒之地而起造白塔，並舉行佑僧儀式④。並主持修建了米茫才神殿（mig-mang-tsal-gyi-lha-khang）⑤。松贊干布命人在彌藥熱甫崗地方建造了佛寺並以彌藥人爲監工在康區建造隆唐準瑪寺⑥。在吐蕃地方也有很多來自党項的僧人和學問僧⑦。據《木雅五學者傳》記，熱德瑪桑格大師等五位學者，早期都無一例外的去過吐蕃地區，在桑普寺

①党項羌與吐蕃正式發生聯繫是在唐太宗貞觀年間，貞觀八年（六三四）松贊干布遣使入朝。唐太宗遣馮德遐為使下書臨撫。松贊干布又聽說突厥、吐谷渾「並得尚公主」，乃遣使送幣向唐朝求婚，太宗沒有

答應，「弄贊怒，率羊同共擊吐谷渾，吐谷渾不能亢，走青海之陰，盡取其貲畜。又攻党項、白蘭羌，破之。勒兵二十萬入寇松州。」（《新唐書》卷二一六〈吐蕃傳〉）這是見於漢文史籍的党項與吐蕃的最初接觸。

②張雲〈論吐蕃文化對西夏的影響〉，《中國藏學》一九八九年第二期，第一一四—一三一頁。

③《宋史》卷二六四〈宋琪傳〉。

④Bkav-chems-ka-khol-ma,pp.231-232：devi phyi ma ru yong stong bzav khri btshun-yin / des brag lha mgon povi lha khang gi rmang gting ngo / 此書甘肅人民出版社一九八九年版藏文版僅記載木雅妃建造了神殿，沒有提到勒石造像之事，此書盧亞軍漢譯本（甘肅人民出版社一九九七年版），以上文字不知據何種本子而來。

⑤黃灝〈「賢者喜筵」譯注〉，《西藏民族學院學報》一九八一年第二期。但《柱間史》記米茫才神殿為來自李域的妃子李姜通薩尺尊所建：devi phyi ma ni li lcam mthon bzav khri btshun yin / des lha sa mig mangs tshil gyi lha khang gi rmang bding ngo.

⑥此事見藏文史書巴臥·祖拉陳瓦著《賢者喜筵》，黃灝譯注本，見《西藏民族學院學報》一九八一年第二期。另見黃灝〈藏文史書中的彌藥（西夏）〉，《青海民族學院學報》一九八五年第二期。

⑦這些僧人名前往往冠有「木雅巴」（mi-nyag-pa）「木雅」（mi-nya）或「咱米」（rtsa-mi）的名稱，如《賢者喜筵》所記生於下多康彌藥地區的高僧咱米桑杰扎巴（rtsa-mi sangs-rgyas grags-pa）是一位著名的西夏譯師，也是蔡巴噶舉派創始人貢唐喇嘛相依止的上師之一，在貢唐喇嘛相的傳記中對這位上師有記載，生於多康木雅咱米地方，曾任印度金剛座寺（印度比哈爾的超岩寺）的堪布二十年之久。其事跡還見於《青史》（郭和卿譯本，第四四—六七頁；羅列赫譯本，第四九頁），很多西夏唐卡中的上師像，很可能就是描繪這位上師。另外，據《巴協》、《青史》記載，赤松德贊為弘揚佛法派遣巴塞囊和桑喜前往漢地迎請高僧，同時也請來了「木雅和尚」，他們成了贊普的上師，教授大乘密教理論。此後並形成木雅上師傳承（郭和卿譯《青史》，第五一七—五一八頁）。

求經學法，還到過夏魯、薩迦、那唐及覺木隆等地寺院，學有所成①。宋人周輝撰《清波雜志》云：「蕃法唯（西夏）僧人所過，不被拘留，資給飲食②。」可見藏傳佛教對西夏的影響早在吐蕃時期就已經開始，西夏佛教實際上受到了西藏前弘期佛教的影響；與此同時，党項人的佛教上師對吐蕃佛教尤其是吐蕃後弘期佛教的興起起到了很大的促進作用，並為十一世紀藏傳佛教支派進入西夏佛教體系奠定了基礎。

當吐蕃王朝在衛藏的統治變得衰弱，朗達瑪贊普滅佛之時，與吐蕃在種族和文化上具有親緣關係的党項人乘機塡補了這一空白，取代吐蕃成為吐蕃東北部這一廣大區域的佛教文化中心，《西藏王統記》描述這種局面時將衛藏形容為黑暗之域並記載說在近一百年的時間內連佛法的名字都無人談及③。衛藏的僧俗為避滅法戰亂，取道各路逃離衛藏，來到與党項人雜居的多康學法和從事宗教活動，以致於多康成為十至十一世紀佛教傳播的中心，下路弘法的起點。東律初祖拉欽・貢巴饒賽（九五二—一〇三五）就是宗喀德康（今青海循化黃河以北）地方人④，據說大師曾從彌藥上師學法⑤。拉欽駐錫丹迪寺時，朗達瑪大妃那囊氏之子

①高景茂譯《木雅五賢者傳》轉引自張雲〈論吐蕃文化對西夏的影響〉，《中國藏學》一九八九年第二期，第一一四—一三一頁。

②鄧少琴〈西康木雅鄉西烏王考〉，見白濱編《西夏史論文集》，第六八四頁。

③「彼時，佛法弘揚於多康之地，而藏地卻無佛法，成為黑暗之域。」（de ltar khams na sangs rgyas kyi bstan pa dar bzhing / bod na chos med par mun pavi smag rum du gyur na）這種衛藏沒有佛法的黑暗年代，大約一百年左右：「藏王朗達瑪陰鐵雞年（辛酉年，即會昌元年，西元八四一年）滅法，陰鐵雞年（辛酉年，唐昭宗光化四年，西元九〇一年）佛教餘燼復燃。或云歷時六小甲子，然實際上是八小甲子

。在此九十八年中，就是佛教的名字也沒有聽說過。」（de ltar rgyal po glang dar mas lcags mo bya la chos snubs / lcags mo bya la bstan pavi me ro langs nas / lo skor dguvi bar du dbus gtsang na chos med do zer kyang / nges pa can du lo skor brgyad / lo dgu bcu go brgyad kyi bar chos kyi ming tsam yang med do /）民族出版社一九八一年版藏文本《西藏王統記》，第二四〇、二四二頁。

④如《安多政教史》所記：「聖教在多麥地區的弘傳，雖然沒有前弘期與後弘期之分，但毫無疑問在前弘期時，許多智者、成就大師、法王和大臣們以公開或不公開的方式為眾生作過弘法傳承，這是存在的事實。尤其是當朗達瑪毀滅西藏地區聖教之後，在吉祥曲沃日山（chu bo ri）的禪院中修行的約爾堆（gyor stod）的瑪班·釋迦牟尼（dmar paṇ shakya mu-ni）、哲穹多（drad chung mdo）的約格迥（g-yo dge vbyung）、嘉熱巴（rgya rab pa）的藏饒賽（gtsang rab gsal）三人用騾馱上律部經論，逃往上部阿里，又從那裡轉往葛邏祿（gar log），由此取道霍爾地區，經多麥南部白日（be ri）的察措湖（tshva mtsho），來到黃河峽谷的金剛岩洞、安穹南宗窟（an chung gan gnam rdzong）、丹斗寺等處修行。有一天，被黃河邊的一位牧童發現了，他於晚上在人群中議論此事，宗喀地區的一位叫做穆蘇薩巴爾（dmu zu gsal vbar）的年輕人聽見後，產生信仰，請求剃度。於是，藏任親教師，約和瑪二人任規範師，度其出家，授比丘具足戒，命名為格瓦饒薩（dge ba rab gsal）。後來由於學問淵博，洞曉義理，被人們尊稱為貢巴饒賽（dgońs-pa rab-gsal）。」吳均等漢譯本，第二二頁。然而，更多的文獻將貢巴饒賽看作是前藏彭域地方人，後移居青海化隆丹迪寺。《藏漢大辭典》介紹貢巴饒賽事跡云：「貢巴饒賽大喇嘛……生於拉薩東北之彭域，移居青海境化隆縣丹迪地方。」今青海互助所存白馬寺，即是大師圓寂後其弟子修建。

⑤《安多政教史》吳均等漢譯本，第二三頁：「（貢巴饒賽）從上述親教師和規範師即北方木雅噶的郭戎森格扎處學習律經……。」這裡的「木雅噶」藏文作 mi nyag gha.

永丹六世孫益西堅贊，派衛藏十人赴丹迪學法，其中有前藏赴多康的魯梅（另一種說法是魯梅是貢巴饒賽的弟子粗・喜饒喬 [mtshur shes rab mchog] 的弟子①。）魯梅等受戒弟子陸續返回衛藏的時間是在西元九七五年以後，在衛藏各地廣收門徒，其弟子有「四柱八梁三十二椽」之說，並在衛藏建立了很多的寺廟，剃度了很多的僧人並形成了各自的傳承，他們所屬的寺廟正是西元十一世紀前後在西藏藝術史上有重要意義的那一批衛藏早期寺院，其建寺的時間正好是魯梅等人返回衛藏的時間。作爲西夏佛寺主體，建於都城興慶附近的寺院，其建寺時間也都在這一時期②。

從以上史實我們可以設想，正是以魯梅爲首的一大批赴多康學法的僧人將多康党項等地包括佛教藝術在內的佛教文化傳入衛藏，因爲衛藏的佛教傳承完全中斷了近一百年，所有的寺廟、佛像等等幾乎被徹底的毀壞，沒有多康邊地保留的佛教文化傳承，衛藏佛教不可能如此迅速的復興。然而，多康党項等地保留的吐蕃佛教藝術遺存應該是前弘期末由東印度傳入西藏的波羅風格，在党項故地的近一個世紀，藝術風格融進了某些當地的藝術成份，而這些當地的藝術成份本身就是多元風格的組合體，其中包括傳自西域的中亞風格和經由中亞傳入西夏的東印度波羅風格。所以，十一世紀西藏藝術中出現的中亞特質很大程度上是以西夏藝術作爲中介來實現的，雖然，我們並不能將藏文史書中提及的多康地區完全與党項人生活的地區等同起來，將十世紀前後的多康地方化的吐蕃時期遺留佛教看作是西夏立國以後的西夏佛教，但是，藏傳佛教在西夏的傳播遠比我們想像的還要興盛。我們今天在西夏人活動過的地區都可以發現西夏地方化的藏傳佛教遺存，這些遺存連接成若干條西夏藝術向外傳播的通道，將西夏與西藏聯繫在一起③。我們可以認爲出現在十一世紀前後衛藏寺院中的壁畫都不同程度的受到「西夏藝術」的逆向影響，扎唐寺的壁畫某些風格成分就是如此。然而，必須

①《西藏王統記》（一九八一年民族出版社藏文本），第二四二頁：「當惡王（朗達瑪）滅法後約八十餘年，桑耶小王擦那益西堅贊為施主，送弟子赴多康求戒，其首次求得戒律者，則名為衛藏七人。」（rgyal po sdig can gyis chos bsnubs nas lo brgyad cu lon pa na bsam yas kyi mngav bdag / tsha na ye shes rgyal mtshan des bdag rkyen mdzad nas khams su sdom pa len pavi thog mar / dbus gtsang gi mi bdun du grags pa ni / klu mes……）又如《巴協》所記：「彼時，在多麥康區的師徒傳承並沒有中斷的消息就傳開了。吐蕃地方有信仰而且想行佛法的人便都到康區去尋求戒律。後來，有衛藏的魯梅等十二人也到康地學法。學成返回衛藏時，連同途中遇到一起回去的一人，共十三人。」（dus de tsa na mdo smad kyi khams na mkhan slob kyi bkav rgyud ma chad par vdug par grags / bod dad pa can chos bya bar vdod pa kun sdom khams su len par vgro / phyis [dbus gtsang] klu mes la sogs pa mi bcu gnyis lam nas……og pa gcig dang bcu gsum vod / ）見佟錦華、黃布凡譯注本漢文，第七二頁，藏文，第二〇三頁。

②有紀年可考的寺院如位於興慶府東的高臺寺（一〇四七年）與承天寺（一〇五〇年）。

③史金波《西夏佛教史略》一書對西夏境內的寺院逐一進行了分析，將其概括為興慶府—賀蘭山中心；甘州—涼州中心；敦煌—安西中心即黑水城中心（第一二二—一二五頁）。這幾個中心現在都發現了藏傳佛教遺跡，如東部的宏佛塔、拜寺口雙塔以及出土的唐卡及木雕上樂金剛像等，青銅峽一百零八塔及附近的喇嘛塔內發現的兩幅唐卡，內蒙古伊克昭盟鄂托克旗阿爾巴斯蘇木百眼窯石窟（蒙語阿爾泰石窟中）的壁畫（王大方等〈百眼窯石窟的營建年代及壁畫主要內容初論〉，載《內蒙古文物考古文集》第一輯，中國大百科全書出版社一九九四年）；西部的安西榆林窟西夏晚期藏密洞窯形式及壁畫（張伯元〈東千佛洞調查簡記〉，載《敦煌研究》創刊號一九八三年），安西千佛洞第五壁窯門北側壁畫中的藏式佛像以及五個廟石窟的藏傳密跡等（張寶璽〈五個廟石窟壁畫內容〉，載《敦煌學輯刊》一九八六年第一期）。

加以確認的是，以上談到的「西夏藝術」僅僅是一種籠統的概念，因爲我們設想的西夏藝術對藏傳藝術的影響，發生在藏傳佛教前弘期的初年，此時西夏還沒有建國，生活在這一廣大區域的党項人的藝術創作，根本無法稱之爲一種藝術流派，更談不上對其他域外藝術的影響，所以，這種影響只是七世紀以來中原藝術對吐蕃藝術影響的繼續。

二、西夏建國以後藏傳佛敎的弘傳

西夏王朝的建立經歷了衆多的磨難，從唐時党項人在吐蕃勢力擠壓下的多次輾轉遷徙，五代時期與諸藩鎮政權的周旋直到李元昊稱帝建立大夏國，可以說是從列強夾縫中成長起來的。西夏的人民經歷了太多的顚沛流離和無盡的戰亂，他們希望有一種宗教能夠及時的解除心靈的苦難，舒緩精神的壓力。西夏社會的這種特徵導致了西夏佛教一個顯著的特點，那就是極強的實踐性和高度的包容性。這種佛教並不重視其遵循何種流派，奉行何種教義，而是強調通過直觀的可以操作的宗教儀式讓信徒取得如此行動之後的精神安慰感，西夏大規模的譯經與刻經活動，究其本質，並非要建立自己的佛教體系，而是西夏王室對這種情緒的宣泄。所以，西夏佛教同時將漢地佛教和藏傳佛教兼容並蓄的融合在一起，極爲側重藏漢佛教中有關實踐的內容並因此看重藏傳佛教。藏傳佛教中噶瑪噶舉派的教法具有明顯的實踐色彩，正好迎合了西夏佛教重儀軌重實踐輕理論的特點，使其得以在西夏朝野得以迅速的傳播。

西夏建國後，早期曾與河湟吐蕃首領角廝羅產生矛盾，之間不斷發生戰爭，西夏腹背受敵，形成被吐蕃、北宋夾擊的形勢。秉常時期，皇太后梁氏接連吐蕃以自己的女兒向吐蕃首領董氈之子藺逋比請婚。乾順時期，西夏國相梁乙埋又向吐蕃首領阿里骨爲自己的兒子請婚

，後來吐蕃首領攏拶又與西夏宗室結爲婚姻，雙方關係有所改善，交往比早期明顯增多①。可以說整個十二世紀，西夏沒有和吐蕃發生過大的戰爭，一直是和平相處，近一百年的和平時期爲西夏和吐蕃的文化交往創造了良好的政治社會環境②，而河湟吐蕃佛教的興盛則爲藏傳佛教在西夏的傳播提供了便利條件。西夏建國前後，正是角廝羅政權統治的河湟一帶佛教盛行的時期，現存西寧北山的土樓山石窟壁畫，就是河湟吐蕃時期藏傳藝術的留存，西窟可見大日如來圓形構圖壇城③。宋紹聖中（一〇九四—一〇九七），武舉人李遠官鎮洮，奉檄軍前記其經歷見聞，撰《青唐錄》，文內有云：「（青唐）城之西，有青唐水，注宗哥，水西平原，建佛寺廣五六里，繚以岡垣，屋至千餘楹，爲大像，以黃金塗其身，又爲浮屠十三級以護之。阿離骨斂民作是像，民始貳離。吐蕃重僧，有大事必集僧決之，僧之麗法無不免者。城中之屋，佛舍居半；唯國王殿及佛舍以瓦，餘雖主之宮室亦土覆之④。」從以上記載

① 史金波《西夏佛教史略》，第五一頁。

② 參看杜建錄著《西夏與周邊民族關係史》，第一三六—一五一頁。

③ 該窟東窟壁畫有宋宣和三年（一一二一）遊人題記，可見這些壁畫是一一二一年以前的作品。參看張寶璽〈青海境內絲綢之路故道上的石窟〉，刊敦煌研究院編《段文傑敦煌研究五十年紀念文集》，第一五〇—一五一頁。

④ 祝啟源《唃廝囉——宋代藏族政權》，第二七六頁。（國主）處理軍政大事的殿堂旁邊就供有「金冶佛像，高數十尺，飾以真珠，覆以羽蓋」。宋神宗熙寧七年（一〇七四年）〈廣仁禪院碑〉描述河湟吐蕃云：「西羌之俗，自知佛教，……其誦貝葉傍行之書，雖侏離鴃舌之不可辨，其音琅然，如千丈之水赴壑而不知止。」張維《隴右金石錄》，轉引祝啟源，第二七八頁。

可以看出當時青唐城佛教的鼎盛，佛寺幾乎佔據了城市建築的一半，並且能夠高達十三級浮屠的鎏金大佛像，其造像技藝之高超可以想見；《續資治通鑑長編》記宋熙寧五年一月（一〇七二），宋軍收復鎮洮軍（熙河）接收歸附吐蕃各部後在當地建寺，以「大威德禪院爲額」，這裡的「大威德」疑爲密教神靈①，因爲「大威德」一詞專指rdo-rjevjig-sbyed，梵文Vaj-rabhairava，況且這是安撫吐蕃部落所建寺院，若是，那麼這就是我們現在看到的藏傳密教造像在這一地區流行有明確紀年的最早記載。

《青唐錄》撰寫的時間正是在西夏建國的初年，青唐吐蕃部落保留的吐蕃前弘期的藝術（十一世紀初年西藏本土後弘期藝術風格還沒有建立起來）如何不傳播到與之雜居的西夏人那裡？所以，我們在討論吐蕃文化對西夏的影響時，應該充分考慮河湟吐蕃對西夏的影響。如上所述，藏文文獻記載吐蕃佛教在西夏建國以前很長時間就已經傳入遷徙至內地西北的党項人中間，筆者以爲其年代最晚應該早於大師貢巴饒賽（九五二—一〇三五），因爲大師曾向西夏上師學法。至西夏建國初期，藏傳佛教似乎已經盛傳開來，乾順天祐民安五年（一〇九四年）的〈重修涼州護國寺感通塔碑銘〉的西夏文部分末尾列舉了修塔的有關人員，其中有「感通塔下羌、漢二衆提舉賜緋和尚臣王那征遇」。西夏文的「羌」字音「勃」，正與吐蕃的「蕃」字同音，此字應是吐蕃的稱謂，可知當時涼州已有管理蕃漢事物的僧官②。事實上，西夏與吐蕃的關係實際上比人們想像的還要密切，遠在一〇三六年西夏攻陷瓜沙之際，張掖河流域的人們已經普遍使用藏語，《宋史・夏國傳》記：（德明之子）元昊「曉浮圖學，通蕃、漢文字」。在他新制西夏文字以前，所謂「蕃字」就是指的藏文，因此元昊早年就已和藏傳佛教發生關係，應該是可以肯定的③。如一〇四五年，西夏派僧人吉外吉、法正等到宋朝，感謝宋朝第二次賜經事。這裡的「吉外吉」，應爲藏文 chos-rje 的譯音，意爲法王

，是藏傳佛教高僧的一種稱號，薩迦派即以 chos-rje 稱薩迦班智達④。又如，一〇九三年西夏建感應塔及寺院，完工後立碑誌慶，碑文末尾的名單中有「慶寺都大勾當銘賽正嚷挨黎臣梁行者慶寺都大勾當臥則羅正兼頂直羅外母羅正律晶賜緋僧」之句。「都大勾當」在黑水橋碑藏文中作 spyi-vi-zhal-snga-ba ，可能相當於後期藏傳寺院中管理行政事物的機構 spyi-ba；「臥則羅正」可能就是藏傳寺院的領經師 dbu-mdzad-slob-dpon ⑤。一〇九八年（天祐民安九年）〈敕賜寶覺寺碑記〉提到在甘州建臥佛寺的西夏國事嵬名思能早年曾隨燕丹國師學習佛理。這裡的「燕丹」，當即藏語的 yon-tan ，可能這位國師來自西藏，也可能西夏國師以藏語作爲國師稱號⑥。此外，西夏境內又很多的吐蕃人，他們主要使用藏語，這是藏傳風格

①《續資治通鑑長編》卷二三九，熙寧五年十月甲申記事。
②史金波《西夏佛教史略》，第五二頁。
③王忠〈論西夏的興起〉，《歷史研究》一九六二年第五期。白濱編《西夏史論文集》，第二三頁。
④語出《續資治通鑑長編》卷一五六，轉引自史金波《西夏佛教的流傳》一九八六年第一期；參看陳慶英〈西夏與藏族的歷史、文化、宗教關係初探〉，刊《藏學研究論叢》，第四六—四七頁。《西夏書事》亦有記載：「（元昊）遣蕃僧吉外吉、法正等報謝景佑中所賜經」，事在宋慶曆五年即西夏天授禮法延祚八年，其時宋與西夏已成和議，此年元昊即先後遣使賀宋正旦及宋帝生辰，宋亦頒曆於西夏。
⑤羅福頤〈西夏護國寺感應塔碑介紹〉，《文物》一九八一年第四—五期，收入《西夏史論文集》，第四五二—四五八頁。陳慶英〈西夏與藏族的歷史、文化、宗教關係初探〉，刊《藏學研究論叢》，第四六—四七頁。
⑥史金波《西夏佛教的流傳》一九八六年第一期；參看陳慶英〈西夏與藏族的歷史、文化、宗教關係初探〉，刊《藏學研究論叢》，第四七頁。

佛教藝術在西夏廣爲流傳的因素之一，在吐蕃撤出河西敦煌和于闐一線後，藏語文直到西元十世紀仍被作爲官方語言而普遍使用著①，以致於藏人出家也要層層考試才能度爲僧人②；西夏人在吐蕃人聚居的河西立碑時不用西夏文而用藏文，如乾祐七年（一一七六）於甘州城西張掖河橋畔之〈黑水建橋敕碑〉表明，可見此地使用藏文已經不短的時間了③。今存敦煌寫本《嵬名王傳》，則是西夏民間用藏文字母代替西夏文拼音寫成④。

此外，藏語文在西夏境內，還是誦讀佛經的必備文字之一，如乾祐二十一年的大法會「念佛誦咒，讀西番、番、漢藏經」，將藏語經文（西番）放在首位，可見藏語在西夏佛教活動中的地位。克恰諾夫認爲，西夏國內佛教徒學習藏語文是強制性的。他還以法典爲例，說明藏語的重要性。據統計，要求用藏語誦讀的佛經有：《文殊室利名經》、《毗奈耶決定優波離所問經》、《大方廣佛華嚴經》、《般若波羅蜜多心經》、《一切惡道消除佛頂尊勝陀羅尼經》、《無垢淨光明摩訶陀羅尼經》和《金剛能斷般若波羅蜜多經》等⑤。綜上所述，西夏建國以後藏傳佛教的流行實際上是党項人的佛教與吐蕃前弘期與後弘期交替時期佛教關係的繼續。因此，我們在分析包括黑水城在內的西夏藏式風格作品時，並不能將這些作品的出現年代嚴格限定在噶瑪噶舉和薩迦派僧人和西夏朝廷發生聯繫之後，而應該考慮党項人和吐蕃的關係，西夏早期、中期和河湟吐蕃佛教的關係。假如沒有兩者之間地域、民族與宗教之間綿長深厚的歷史聯繫，很難設想十世紀前後後弘期在吐蕃復興，十一世紀後弘期初年復由阿里等地進入衛藏的修行上樂金剛金剛亥母本尊壇城的密法幾乎同時能夠在西夏的廣大區域流行。

西藏藝術史家在討論由西藏使夏的僧人上師時，一致將一世噶瑪巴都松欽巴的弟子藏巴頓庫瓦入藏作爲藏傳佛教繪畫進入西夏之始，並以此作爲西夏藏傳風格繪畫斷代的依據。從

而將出現修習上樂金剛根本續雙身像的西夏繪畫斷代在一一八九年都松欽巴的弟子藏巴頓庫瓦使赴西夏之後，這種斷代無疑是錯誤的，還會產生一些斷代上的矛盾，例如出自賀蘭縣宏佛塔——一種唐宋以來流行的密檐式磚塔而不是喇嘛塔——的上樂金剛像，其建塔的年代有可能早至元昊時期，此塔沒有重新裝藏的跡象，我們很難將他們斷代在藏巴頓庫瓦入夏之後，即一一八九年以後。所以，與藏傳佛教在西夏傳播的歷史進程相對應，西夏故地佛塔所出藏傳繪畫作品表明，早在元昊時代這些作品已經存在⑥，至少在仁宗（一一三九—一一九三）初期，藏傳繪畫已經盛傳開來。確鑿的文獻表明，在噶舉派僧人到來之前，當時有來自印

①烏瑞〈吐蕃統治結束之後甘州和于闐官府使用藏語的情況〉，參看巴黎《亞洲雜誌》一九八一年，第八一—九一頁。

②如《天盛改舊新定律令》云：「番、漢、羌（指藏人）行童中有能曉頌經全部，則量其業行，中書大人，承旨當遣十二□（人），令如下誦經頌十一種，使依法頌之，量其行業，能頌之無障礙，則可奏為出家僧人。」參看史金波〈西夏的佛教制度〉，載李範文編《首屆西夏學國際學術會議論文集》，第三一三頁。

③王堯〈西夏黑水橋碑考補〉，《中央民族學院學報》一九七八年第一期。

④參看李範文〈西夏陵墓出土殘碑考釋〉，載《西夏研究論集》，第一一五頁。

⑤張雲〈論吐蕃文化對西夏的影響〉，《中國藏學》一九八九年第二期，第一一四—一三一頁。

⑥據黃灝所說，建於一〇九八年的張掖大佛寺，大佛頸部刻有藏文 aom 的六字真言之第一字。《馬可波羅行記》則說大佛寺內雜有喇嘛像。甘肅炳靈寺石窟（一〇九八）也發現有藏文和西夏文同時出現的咒語（參看陳炳應《西夏文物研究》，第五七頁）。

度、克什米爾和西藏的僧人久居西夏從事譯經事業。例如，明正統十二年（一四四七）重刊的漢藏合璧偈子，這份偈子原是仁宗朝從梵文原本譯爲西夏文、漢文和藏文的，明刊本《聖勝慧到彼岸功德寶集偈》（vphags pa shes rab kyi pha rol tu phyin pa yon tan rin po che bsdud pa tshig su bcad pa）保留了一篇明代的序言和一篇原有的西夏題記（僅用漢文），其中提到六個人名，其中有梵文譯者遏啊難捺吃哩底，上師拶也阿難捺，主校波羅顯勝。據范德康考證，遏啊難捺吃哩底梵文爲ānadakirti；還原爲藏文爲 kun-dgav-grags，斷定他是一位吐蕃僧人，拶也阿難捺的名字出現在衆多的藏文和西夏文的佛經跋頁中，據考他是來自克什米爾的上師。作爲譯經職位最高的上師，按照西夏僧官制度，應爲藏人，所以史金波認爲波羅顯勝是西藏僧人。這些僧人的活動年代大多都在仁宗初年①。其時，噶瑪噶舉和西夏的聯繫還沒有見諸記載。

此外，我們從西夏大藏經所刊刻的木刻畫也可以印證如上記載。西夏文佛經譯自漢文的經典一般時代較早，所譯藏文經典的時代多在後期。現在黑水城出土或者其他博物館所藏的帶有西藏繪畫風格的版畫常常被認爲是出自西夏文譯自藏文的經典，聯繫到西夏和西藏當時的教派聯繫的歷史事實，常常將這些作品的斷代定的較晚，而事實並非如此，帶有藏式風格的繪畫不僅出現在西夏文佛經中，而且也出現在漢文佛經中。筆者檢出西夏雕印的漢文帶有波羅衛藏風格的版畫最早的作品出自大慶二年（一一四一）《聖觀自在大悲心總持功能依經錄》經首版畫佛像（圖版三—一—一）②；其後有天盛十九年（一一六七），仁宗仁孝印施漢文《佛說聖佛母般若波羅蜜多經》（圖版三—一—二）③，其中的木刻版插圖帶有典型的衛藏波羅風格，般若佛母的背光式樣與扎唐寺壁畫大背光及柏茲克里特石窟同期的背光式樣相同，更爲突出的是環繞主尊的菩薩的頭飾與扎唐寺以及後來的夏魯寺、敦煌四六五窟等的

菩薩頭飾完全一致，畫面衆菩薩以七分面朝向主尊的構圖方式與扎唐寺以及四六五窟窟頂壁畫大致相同④，這件作品的存在本身說明在一一八九年噶瑪噶舉僧人使夏以前的一一六七年就有了藏傳繪畫的雕版印畫，其傳入西夏的年代應該更早，現藏印度博物館的黑水城出土西夏文刻經版畫殘片與此經應該是同時代的作品⑤。又如西夏乾祐二十年（一一八九年），仁

---

①參看如下論文：羅昭〈藏漢合璧「聖勝慧到彼岸功德寶集偈」考錄〉，載《世界宗教研究》一九八三年第四期；范德康撰，陳小強、喬天碧譯〈拶也阿難捺：十二世紀唐古忒的克什米爾國師〉，刊《國外藏學譯文集》第十四集，第三四一—三五一頁；鄧如萍著，聶鴻音、彭玉蘭譯〈党項王朝的佛教及其遺存——帝師制度起源於西夏說〉，載《寧夏社會科學》一九九二年第五期。筆者以為「波羅顯勝」的「顯勝」是藏語的 rgyal-mtshan。

②此卷編號 TK-164，經首有三幅版畫。經首有口傳此經者的署名：「天竺大般彌怛五明顯密國師在家功德司正嚷乃將沙門拶也阿難捺傳」，這是藏漢合璧「聖勝慧到彼岸功德寶集偈」中的國師又一次見諸文獻，這位僧人活動於仁宗初年的判定是正確的。其中「天竺大般彌怛」中的「天竺」是概指來自克什米爾的僧人，不一定確指印度。「大般彌怛」無疑來自梵文的「班智達」（Paṇḍita）。此經書影參看孟列夫《黑城出土漢文遺書敘錄》附錄，第一五頁；整個經最後的殘片上有仁宗的年號：「奉天顯道耀武宣文……去邪淳睦懿恭皇帝」刻印日期闕佚，但後序發願文中說刻此番漢經的目的是紀念去世的父親崇宗皇帝（一〇八七—一一三八），孟列夫認為大概不早於崇宗去世三周年，不晚於曹皇后去世後三周年，一一六七年的 TK-128 說曹皇后已去世三周年。崇宗的稱號是一一四一年從金得到的，這個日期是最可能的刻印日期。

③此經插圖見於編號 TK-128 的卷子。後序發願文中有刻印日期：「天盛十九年歲次丁亥五月初九日」。

④史金波等《俄藏黑水城文獻》第一卷卷首插圖，上海古籍出版社一九九四—一九九七年。

⑤參看 Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975, p.36，圖版十六—二十二。

宗印施西夏文《觀彌勒菩薩上生兜率天經》其時作大法會凡十晝夜，敬請與會的衆國師據說都是西藏高僧。在這部漢藏風格合璧的經前插圖（圖版三—一—三）中，西藏風格被置於右側卷首最爲尊貴的地位。作品中主尊的身相，佛龕宮殿的樣式，兩側的立獸以及上面提到的菩薩三角形頭飾都與同時期的唐卡作品相同，但是構圖方式更像扎唐寺壁畫，實際上反映的是漢地中亞的風格。上述木刻作品與一二二九年至一三二二年刊刻的《磧砂藏》版中的帶有西藏風格的插圖在人物造像和母題細節上截然不同，例如，後者作爲主尊的佛像已經沒有了黑水城版畫中與唐卡造像完全相同粗短脖頸，菩薩三角形頭飾傾向於圓形等等，此外，刀法趨於細膩，線條更加細密、流暢和圓潤。這些圖像都出現在一三〇二年杭州刻印的元《蹟砂藏》中，說明當時漢地所繪有關藏式風格的作品造像特徵已經發生了變化①。以上的木刻版畫都有比較明確的紀年，這就爲我們爲本書論述的黑水城唐卡和西夏故地佛塔出土的西夏藏傳繪畫提供了一個相對的時間座標。

三、西夏唐卡的出現

研究西藏藝術的學者在論及西夏藏傳風格的繪畫，即西夏唐卡時，都將西夏唐卡的出現歸之於乾祐二十年（一一八九）西夏王室與噶瑪噶舉發生聯繫之後。通過如上描述，我們可以確認西夏與吐蕃藏傳佛教造像系統傳入西夏的時間比噶瑪噶舉僧人進藏的時間要早得多。西夏佛教中涉及無上瑜伽密的內容與吐蕃佛教前弘期的舊派大圓滿法不無關係。《上樂根本續》所傳上樂儀軌在西夏傳播的時間，目前仍然需要加以考證。因爲寧夏拜寺口方塔出土了譯自藏文的《吉祥遍至口和本續卷》西夏文佛經共九卷；漢文《上樂根本續》中壇城儀軌經

文片段，如《吉祥上樂輪略文等虛空本藏》，經文中出現了「身語意三密」、「金剛亥母」、「陰陽二身」和「願證大樂」等等，雖然此塔文物有乾祐十一年（一一八〇）仁宗仁孝皇帝（一一三九—一一九三）的發願文，但方塔建塔的確鑿年代是在大安二年（一〇七六），我們並不能排除某些經文是建塔時作爲塔藏放置在塔內的可能性②。然而，有關《上樂根本續》和大手印法的梵文經典，由仁欽桑布（九五八—一〇五五）等譯師譯爲藏文的時間也大多是在十一世紀初年，難道這些經典在譯爲藏文以後隨即被譯成了西夏文；抑或西夏文的這些經典是直接譯自梵文？不過，有一點可以確認，有關《上樂根本續》等等的西夏文、漢文文獻與上樂金剛壇城、大手印等修習法肯定不是噶瑪噶舉派僧人藏巴頓庫瓦一一八九年進入西夏王廷以後才在西夏傳播開來，在噶瑪噶舉僧人入夏以前就已經盛傳開來。方塔《吉祥遍至口和本續卷》卷殘片記傳授此法者爲國師知金剛，標明「國師」，說明他是在西夏的吐蕃僧人。從知金剛的名稱我們看不出他與藏巴頓庫瓦等人的關係，知金剛的名字也不見於上面提到的《聖勝慧到彼岸功德寶集偈》中出現的上師名單。其具體事跡我們在本文第四章第二節加以論述，從拜寺口方塔所出文物年代綜合考慮，知金剛最晚活動於仁宗仁孝中期，因爲塔中出土的漢文佛經《初輪功德十二偈》，其中有「身語意之三密」、「大密咒」、「明咒」、「種子」、和「相續」等字，表明此經譯自藏文，經文爲雕版印刷，楷體，字體清新而渾厚③。假如推算此經從譯爲漢文到雕版印製的時間，《上樂根本續》相關經文與儀軌傳入

①Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975，第三十六頁，圖版二十六—三十。

②參看本文第四章相關論述。

③《西夏佛塔》圖版十，第四六—四九頁。

西夏的時間確定在仁宗仁孝早期是沒有疑問的。因爲到了西夏後期，上樂金剛壇城和大手印法的修習已經濫觴，成了一種社會風俗。《黑韃事略》云：「徐揖嘗見王霆云，某向隨成吉思汗攻西夏，西夏國俗自其主以下，皆敬侍國師。凡有女子，必先以薦國師，而後敢適人。成吉思汗旣滅夏，先裔國師，國師比丘僧也①。」這些記載表明西夏藏傳佛教的修習由來已久。筆者以爲，西夏僧人娶妻之風，並非來自噶舉派，西夏後期所傳噶瑪噶舉並不提倡僧人娶妻生子，西夏此俗實際上來源於寧瑪派，是藏傳佛教在前弘期傳入党項佛教的證據之一。

雖然西夏藝術從其党項羌時期就受到了吐蕃前弘期藝術的影響，但西夏唐卡大規模的出現仍然與早期噶舉派的上樂金剛壇城儀軌以及大手印法在西夏傳播開來有直接關係。所以，筆者推斷西藏唐卡進入西夏的時間可能很早，但西夏人將這種藝術形式轉化爲自己的一種繪畫樣式並能夠熟練應用，則是在十二世紀初葉以後。

第二節　黑水城唐卡與十一—十三世紀的西藏繪畫

在考察了吐蕃與西夏的歷史文化淵源關係之後，我們現在從藏傳繪畫形成發展的歷史對黑水城唐卡與西藏繪畫，特別是與之同時期的十一—十三世紀衛藏繪畫之間的風格異同進行比較，找出黑水城唐卡所遵奉的西藏繪畫的藝術流派，分析黑水城唐卡作爲西夏繪畫作品與其遵奉的西藏原型在作品的題材、構圖、色彩、技法等諸多方面的細微差異。

我們在進行黑水城唐卡與西藏繪畫的比較時碰到的主要問題是對早期西藏繪畫風格特徵的歸納總結。然而，從國內外西藏藝術研究的實際現狀分析，直到現在爲止，藝術史家還沒有建立起一種嚴格的十一—十三世紀西藏繪畫具有的風格特徵類型作爲我們比較研究的基礎

，只能確定一些比較寬泛的風格特徵範型。筆者將整個西藏繪畫史劃分爲四個主要的歷史時期，每個時期具有一種大體可以確認的美學特徵：

第一階段爲吐蕃雅隆王朝時期，從西元七世紀至九世紀。這一時期內吐蕃興起，佛教和佛教藝術從漢地和尼泊爾兩條路線傳入吐蕃並開始在其地初步傳播。十世紀爲西藏滅法時期，這一時期衛藏幾乎沒有佛法流傳。

第二階段爲佛教後弘期，從十一至十三世紀。這一時期爲西藏佛教的後弘期，佛教藝術、文學和宗教實踐融入了西藏社會的各個階層；以一二四七年薩迦派統治全藏爲標誌，佛教寺院制度在西藏發展起來。

第三階段爲十四世紀至十六世紀，以格魯派的形成及其與衛藏噶舉派的對立爲標誌，隨著佛教寺院僧團及其藝術的蓬勃發展，藏傳佛教的各個流派正式形成並得以鞏固。藏傳繪畫的本地流派開始大量湧現。

第四個時期爲十七世紀至十九世紀，與此對應的是西藏政教合一制度形成和五世達賴及後世諸輩達賴喇嘛時期流行的藝術。

黑水城唐卡與西藏繪畫對應的時期是第二個時期，主要是十一—十三世紀的衛藏繪畫。在西藏藝術史上，這一時期無疑是最有意義的，然而也是最錯綜複雜的最困難的時期。

藏族史學家將九七八年至一四〇〇年作爲藏傳佛教的「後弘期」，後弘期出現在朗達瑪滅佛將近一個世紀的歷史空白之後，是西藏自從西元七世紀佛教藝術和文化相對穩定的發展

①清人趙翼《陔餘叢考》記載清初陝西邊群山中「僧人皆有家小」，認為此乃西夏所屬甘、涼一帶「舊俗」。

以來其發展進程唯一一次被人爲阻斷①。在整個後弘期我們有可能對現存作品中已經觀察到的衛藏和西部藏區的藝術風格特徵進行區別②。與前弘期衛藏藝術受到強烈漢地中原藝術影響的情形不同，後弘期衛藏的繪畫發展了前弘期就已經傳入的來自東印度的藝術，特別是十世紀前後流行的波羅風格藝術；西部藏區的繪畫最初受到了地理上最爲接近的克什米爾藝術的啓發，克什米爾的藝術傳統形成了西部藏區造像儀軌和風格的內核。由於缺乏早期有可靠年代的唐卡繪畫，我們只能對現存的西藏壁畫特徵進行分析並加以總結。

十一—十三世紀衛藏和西部藏區藝術風格的劃分實際上仍然是以青藏高原自然地理分布爲依據。衛藏顧名思義包括衛（前藏）和藏（後藏）；西部藏區或稱阿里地區，包括古格、布讓和瑪爾域，三個地方共同構成了阿里三圍；康區或稱東部藏區包括康區和安多。藏傳佛教後弘期的藝術，主要是指衛藏和阿里地區的流行的藝術，作爲東部藏區的康區，十一—十三世紀的繪畫遺存較爲少見。當然，除了繪畫風格地理方面形成的流派特徵之外，上師、個人的繪畫、特定的寺院或者寺院流派之間偶然也可以建立起相互的聯繫，然而，在整個後弘期藏傳繪畫的本地流派可以說還沒有興起，這一時期談到西藏的繪畫流派仍然爲時過早，因爲「風格」或「流派」意味著可以確認的、有明確的技法特徵和美學傾向的傳承，此期的西藏繪畫還不能完全清楚的勾畫出流派的輪廓。例如，當我們用宗教流派的命名來對繪畫進行分類時，有時候這樣做是正確的，有時候流派名稱會產生誤解。由於可以用來斷代的繪畫作品例證相當缺乏，而且這些作品的特徵也不甚清晰，所以，前弘期西藏繪畫和十一—十三世紀的西藏繪畫確鑿的歷史年代順序仍然無法落實。這一時期也沒有任何的西藏繪畫作品具有一個確定的，無可爭辯的斷代。同時，一些具有題記的繪畫作品提供了一些我們知道他生卒年代的歷史人物的名字，這些題記有時候必須慎重解讀，因爲一個名字或許指兩個甚至更多

的歷史人物，而這些人物的年代相隔會有幾個世紀。此外，題記中確認的個人的年代絕不是意味著就是繪畫作品本身的年代。此外，西方藝術史家往往用東印度和尼泊爾的經卷插圖作爲早期作品斷代的依據。實際上，作爲宗教儀軌繪畫的西藏繪畫，其繪畫傳統有極強的保守性，假如他們是由幾乎與之同時期的這些經卷插圖中傳播過來，兩者之間不會存在如此之大的差異，從這些袖珍的插圖經卷和巨大畫幅的西藏唐卡之間顯著差異都使我們很難將他們聯繫在一起。因此，在大多數情況下，將繪畫作品有把握的歸之於十一世紀，十二世紀和十三世紀等不同的風格階段，是目前最爲可行的方法③。

一、十一—十三世紀衛藏繪畫

㈠敦煌繪畫與早期衛藏寺院壁畫

---

①對後弘期最早的解釋，參看郭和卿譯本《青史》，第四四—六八頁。

②第一個加以確認的是圖齊教授，這些寬泛的地區特徵後來由巴勒在其著作中加以認同和闡發。除了一些此期所建寺院的名稱和幾位當地佛教徒的名字以外，這一時期東部藏區（康區）的繪畫很少為人所知，由於沒有東部藏區壁畫的圖像資料，現在歸之於東藏的繪畫特徵在很大程度上尚需探究，這些繪畫特徵主要是基於如下假設，認為東藏繪畫受到了同時期漢地繪畫的強烈影響。然而，不斷出現的東藏繪畫風格的證據，人們希望在不久這幅新作有可能被確認為東藏繪畫的突出特徵。

③有關這一時期對西藏繪畫的描述，參看 Singer, Jane Casey, Painting in Central Tibet, CA. 950-1400, Artibus Asiae, Vol LIVI / 2, pp.87-136.

任何一種藝術流派的形成都有其發生、發展和壯大的過程，藏傳繪畫的發展同樣是如此。西方藝術史家以往論述後弘期的西藏繪畫時，由於注意到前弘期的藝術在很多方面受到了來自中原漢地的強烈影響，因而他們過多的強調了佛教在西部藏區的復興、域外僧人入藏，寺院僧伽的建立引發了西藏藝術的勃興，卻忽略了西藏藝術前弘期和後弘期之間的聯繫，以致於將前弘期和後弘期的藝術對立起來，尤其是割斷了西藏前弘期藝術與敦煌吐蕃時期的繪畫之間原本存在的內在聯繫。這樣做的結果是將敦煌吐蕃繪畫不認爲是西藏繪畫而是漢地作品①，並否認前弘期出現後弘期「波羅」樣式作品的可能性。傳統的對十一——十三世紀衛藏藝術的分析忽略了如下事實：後弘期是從阿里地區首先開始的，包括印度波羅藝術在內的後弘期的佛教藝術無疑帶有強烈的西部藏區的色彩，並在整個西藏繪畫中占有主導地位，然而，事實卻恰恰相反，後弘期的藏傳藝術衛藏風格的繪畫才是主流，而且這些衛藏作品的年代甚至要早於西部藏區風格的作品。假如沒有前弘期藝術的積澱，沒有前弘期藝術的鄰近地區的留存，衛藏藝術在後弘期復興中迅速發展起來是不可想像的。

筆者將敦煌吐蕃繪畫看作是早期衛藏繪畫的一部分，因爲敦煌作品反映的是吐蕃王室所在的衛藏地區的審美傾向，敦煌的一些作品與衛藏早期繪畫在風格上有繼承關係。現在我們見到的最早的西藏繪畫是敦煌出土的吐蕃絹畫。其中著名的作品如現藏於巴黎吉美博物館「不空羂索壇城」（圖版三——二——一），創作年代在西元八世紀末至九世紀初。這幅絹畫的菩薩造像與此後的大昭寺早期壁畫中的菩薩像，與扎唐寺、夏魯寺壁畫和敦煌四六五窟的菩薩圖像亦有繼承關係；倫敦大英博物館藏金剛手絹畫背面帶有藏文題記，人物造型外露緊湊、略微生硬的軀體，顏色豔麗的條狀織物圖案，厚實平直的線條和人物強烈的凝眸表情都有確定的，亦或是藏式的風格特徵。作品與當時以流暢的線條，相對較爲柔和的用色刻畫的豐腴

人物的漢式風格有很大的不同，人物神情與漢地風格作品亦有差別；值得注意的是金剛手菩薩完全正面圖像（圖版三一二一二）②，這種正面圖像我們在黑水城蓮花手菩薩造像只看到過一次；另一幅引人注目的作品是帶有藏文題記的「千手千眼觀世音圖」，此圖上方藥師佛兩側的脅侍菩薩（蓮花手？）無疑是按照早期衛藏波羅樣式創作的（圖版三一二一三），作品中還出現了如意轉輪王和回向轉輪王等③；吐蕃時期的另一幅「阿彌陀佛與八大菩薩壇城

---

① 如巴勒所言，在以往對西藏藝術的研究中，人們相信在西元七世紀至九世紀由於吐蕃和中亞地區、尤其是和和闐一帶有密切的聯繫，在敦煌也發現了一些有藏文題記的作品，但藝術史家認為在衛藏腹地還沒有看到任何用這種風格描繪的作品，因而並不將這些作品看作典型的西藏藝術作品。這一觀點頗具代表性，引錄原文如下（Pal, Tibetan Paintings, A Study of Tibetan Thankas Eleventh to Nineteenth Centuries, pp.8-9）：That Tibetan artists were painting in Central Asia as early as the eight century is clearly evident from inscriptional evidence. However, it would be wrong to consider their works as examples of Tibetan painting, any more than one can regard paintings by sixteenth century Persian masters in Indian as examples of Persian painting. Unfortunately, neither a single canvas nor even a fragment of a mural has survived in Tibet that can be said to reflect the Central Asian style even vestigially.）實際上西方一些研究西藏藝術史的學者也認為西藏地方最早的繪畫就是來自敦煌的旗幡畫絹畫。如亨斯寫道：「來自敦煌的旗幡畫，或許可以作為西藏繪畫最早的樣式，但不能斷代早於九世紀。」Silk banners from Dunhuang, which may have served as the earliest models for Tibetan painting, are not dated earlier than the ninth century. Henss p. 299.

② 圖版參看 Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas：Chinese Art from the Silk Route, London 1990, p.63, pl.36.

③ 此作已殘，下方主尊為觀世音，故稱為觀世音壇城，但留存部分以藥師佛為主，又稱「藥師淨土圖」，大英博物館編號 Stein Painting 32, Ch.xxxvii.004，根據題記，作品創作於八三六年。對這幅作品的詳盡分析，參看海瑟噶爾美著，熊文彬譯《早期漢藏藝術》，第二九一三五頁（Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975）。

」①中的菩薩像亦具有波羅風格成分；著名的「千手千眼觀世音壇城」甚至出現了摩醯首羅天王的早期雙身圖像。這些絹畫作品表明，雖然以不空三藏爲代表的早期漢地密教在西域開始傳播，但是吐蕃統治時期繪畫作品中的衛藏波羅因素是顯而易見的，這些作品代表了吐蕃腹地尚不成熟的前弘期衛藏波羅風格在敦煌的遺存，而不能將它們看作是獨立於吐蕃佛教的漢地密教的繪畫作品。

衛藏地區現存最早的壁畫是大昭寺的壁畫。大昭寺建於法王松贊干布（卒於六四九年）統治時期，後代有過多次重修②。以前人們認爲，大昭寺現存的壁畫殘片似乎都是斷代在十一世紀至十二世紀（圖版三－二－四）③。威他利引用文獻將大昭寺最早的壁畫描述爲「令人驚歎的自生的，後來由紐瓦爾藝術家擴展和完成的作品，同時仍有一些作品是松贊干布本人所繪」④。的確，大昭寺最早的壁畫有可能是尼泊爾藝術家的作品，就像今天仍然留存的西元十世紀的木雕⑤。近來有人指出，大昭寺的一些壁畫，如坐像如來與脅侍，就是七世紀遺存的作品⑥。這種說法值得重視，大昭寺雖然經過後代幾次的重修，但這些早期壁畫並沒有重新繪製的痕跡，我們沒有理由否定它們的存在，例如呈立像的男性脅侍菩薩，看似十二世紀的作品，它表現的一些在早期西藏繪畫中經常見到的特徵，如腿腳並向一側，軀幹和面部呈三道彎式等都根源於東印度的繪畫傳統，然而，這種樣式也同樣見於確鑿斷代於一〇一九年、現藏洛杉磯郡立藝術博物館的《八千頌般若波羅蜜多經》的東印度經卷插圖⑦，其作品年代就是十一世紀初年。

大昭寺的早期壁畫爲區別和確定衛藏的繪畫風格提供了重要的遺存。它們不僅代表了與這一時期西部藏區繪畫藉以比較的一種普遍的風格而且清晰地顯示出衛藏風格具有的個性特徵。儘管與西部藏區繪畫有明顯的區別，但是從根本上來看，這些衛藏地區的大昭寺壁畫與

一〇四〇年左右的塔波（Tabo）壁畫的用線風格所展示的優雅、舒緩曲線有關係，只是沒有塔波風格的厚重線條。壁畫的某些成分與阿爾奇寺松載（Sumtsek）殿的壁畫也有關聯，但在織物和珠寶的裝飾方面沒有後者那麼富麗堂皇。大昭寺壁畫與漢地佛教藝術的母題也有相同之處。例如背景花卉的風格與山西大同下華寺（一〇三八）天頂的花卉圖案頗爲相似。早期大昭寺壁畫中有一種獨特的衛藏風格。這種風格以簡潔裝飾的嚴謹曲線，充實了由合乎比例的豐滿軀體展示的渾然天成，優雅大方的樸素之美，從而使這種風格特徵具體化，在其

---

①大英博物館編號 Stein Painting 50, Ch.0074.

②很多藏文文獻都記載了大昭寺的建立史實，宿白《西藏拉薩地區佛寺調查記》之一「大昭寺」（刊《藏傳佛教寺院考古》，第一—二〇頁）探微鈎沈，記載尤詳。

③這些圖片參看《大昭寺》畫冊和西藏自治區文學藝術界聯合會編《西藏藝術——繪畫卷》圖版一—五，上海人民美術出版社一九九一年。根據大昭寺文管會工作人員的意見，為了修復這些壁畫，大約在一九八一年至一九八五年將這些壁畫移開。在大昭寺上層回廊還有顯然是同一風格的另外一些壁畫，由於灰塵和油煙已經漫漶不清。

④威他利《早期衛藏寺院》，第七七頁，(Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990)。

⑤見威他利上揭書圖版三五至三七；施羅德《印藏青銅佛》，第四〇〇頁，香港一九八一年版（Ulrich von Schroederv, Indo-Tibetan Bronzesv, Hong kong, 1981.）。

⑥威他利上揭書圖版四十五，第六九—八八頁。詳情參看第四章。

⑦這幅經卷插圖斷代於 Mahipala(I) 統治的二十七年此幅經卷插圖圖版見於巴勒等編《佛教經典插圖》圖版四和插圖十一（P. Pal & Meech-Pekarik, Buddhist Book Illumination, New York1991, 129-132）。

發展到十二世紀時，就代表了具有特性的，複雜的衛藏繪畫風格的主體成分。與大昭寺繪畫風格極爲近似並與西夏繪畫有關聯的早期衛藏寺院繪畫是圖齊教授特別關注的艾旺寺，或稱耶瑪爾寺①。

耶瑪爾寺（Yemar / g-ye mar）位於西藏康馬縣薩馬達鄉薩魯村、仲巴聞曲河西岸，海拔四四〇〇米。圖齊將耶瑪爾寺與仁欽桑布時代的寺院加以比較之後，將耶瑪爾寺斷代爲十一至十二世紀②。威他利在耶瑪爾寺的壁畫與其附近的聶薩寺（Nesar / gnas-gsar）的壁畫加以比較之後，將耶瑪爾寺的壁畫斷代在聶薩寺創建的一〇三七年以前③。一些文獻資料認爲耶瑪爾寺的創建者是拉傑卻江（lha rje chos byang），「卻江」可能是家族或個人的名字④。圖齊所錄此寺的題記提到來自貢日家族的施主，其在該寺中央大殿壁畫中有其造像⑤。

耶瑪爾寺在文革中被毀，現存有關耶瑪爾寺壁畫的資料只有圖齊拍攝的黑白圖片。耶瑪爾寺的壁畫與這一時期其他的衛藏寺院的壁畫大體相似，反映出東印度繪畫傳統的強烈影響。例如，耶瑪爾寺的脅侍菩薩圖像與大昭寺所見脅侍菩薩圖像風格完全一致⑥；不動佛，其風格和造像特徵與我們在亞洲協會藏斷代於一〇七三年前後的《八千頌般若波羅密多經》經卷插圖中的不動佛非常相似⑦。筆者以爲，耶瑪爾寺內有佛、菩薩像，沒有設置專門的護法神殿，但該寺外壁皆施以紅色，考慮到「康瑪」（khang-mar「紅房」）、「耶瑪爾」（g-ye-mar「紅色遠處」）和吐蕃贊普喜居「紅岩」（brag-mar）的事實，此寺有可能是吐蕃時

①圖齊在其作品中根據他一九三七年訪問該地時一位當地資料提供人的描述，將這座寺院稱為艾旺寺（I-wang），威他利是第一位將其名稱還原為原名的現代藝術史家。參看威他利《早期衛藏寺院》，第三九頁和六六頁注釋一〇〇。然而，圖齊自己在《印度—西藏》已經發現了在《娘氏宗教源流》（mya-ng

chos byung）中這座寺院的原始名稱。云：「這座寺院的古代名稱想必是耶瑪爾。」（《印度—西藏》第四卷，第一、一三四頁）

②參看圖齊《穿越喜馬拉雅》（Tucci, Transhimalaya, trans. James Hogarth, Geneva 1973, p.91-94.）圖齊也將艾旺寺的木製結構與附近松達寺（現已全部被毀）的木製結構加以比較。松達寺的壁畫從來沒有發表過，但松達寺的壁畫與耶瑪爾寺的壁畫極為相似。圖齊抄錄了松達寺的一條題記，題記記載松達寺的創建者是卻（吉）洛珠（Chos-〔kyi〕-blo-gros），是西部藏區著名的大譯師仁欽桑布的弟子。關於這條題記，參看圖齊《印度—西藏》第四卷，第二、五—七頁。威他利將松達寺重新命名為姜普寺（rk-yang bu），這一名稱在藏文文獻中經常出現，而且它也確實出現在寺院的題記中，參看《印度—西藏》第四卷第二、第一三三頁注釋一。

③威他利《早期衛藏寺院》，第五九頁。

④威他利《早期衛藏寺院》，第六八頁。然而，有一些證據表明耶瑪爾寺或許是由建立扎唐寺的扎巴翁協（生於一〇一二年）所建。威他利上揭書，第五八頁。郭譯師記載「耶」是扎巴翁協的第一個寺院（羅列赫《青史》，第九五頁）。

⑤最早出版的《印度—西藏》第四卷插圖四十六。其他施主的造像出現在耶瑪爾寺的其他殿堂。

⑥參看謝繼勝《黑水城所見唐卡之脅侍菩薩圖像源流考》圖版六；圖版七比較，載王堯主編《佛教與中國傳統文化》下卷，第六一九—六五八頁，北京宗教文化出版社一九九七年。

⑦經卷的跋尾處寫明此經是在 Vigrahapāla 三世統治時期（一〇五八—一〇八五）的第十五年由那爛陀的抄經者阿難達（Ananda）抄寫的。參看由丹尼斯等所作波羅王朝編年史（Dinesh C. Sircar, Comments on the Pala Chronology in Dr. R. C. Majumdar's History of Ancient Bengal, Asiatic Society of Bengal, 18, nos.1-4(1976)：97-98）；蘇珊·亨廷頓最近修訂了上述編年，其中包括 Mahendrapala 統治時期。蘇珊認為此經卷中的兩葉時代可能晚一些，可能是瞿波羅（Gopā la）三世（約一一五一年）重新抄寫的。經卷插圖二b的人物出自沒有爭議的大約一〇七三年的經葉，但是插圖八b或許屬於以後的經葉。這些經卷包括非常重要的後代收藏者寫就的藏文題款。參看蘇珊·亨廷頓和約翰·亨廷頓《菩提樹葉》，第一八五—一八九頁。

期建立的古寺，與大昭寺建立在同一時期①。

耶瑪爾寺中殿的一條題記記載其壁畫是根據印度傳統（rgya-gar lugs）繪製的。簽署題記的人是自稱「年輕畫師」（vbri phrug）的堅贊或堅贊扎（rgyal mtshan grags）②。在相鄰的無量壽佛殿有一條題記特別提到其壁畫是按照「李（域）」風格繪製的③。圖齊教授將藏文題記中的li-yu理解爲于闐，判定衛藏早期寺院受到了來自中亞于闐的影響，並將十一世紀前後西藏繪畫中的域外風格歸結爲于闐風格。耶瑪爾寺存有一些佛像雕塑集中體現了圖齊教授所說的這種風格：這些作品最突出的特點是人物寬大、厚重的袈裟。例如該寺泥塑不空見如來和六尊彌勒菩薩的袈裟宛如曹衣出水，衣褶細小繁密，線條流暢；而無量壽佛和六尊菩薩立像雕塑，袈裟的處理則顯得缺乏變化，造型更趨簡潔：袈裟垂至腳背，整個袈裟都飾有八—十一世紀中原藝術中常見的團花圖案。佛像的整個身軀儘管幾乎都被袈裟遮蓋，但作品仍給人一種強大的感染力，與波羅藝術的雕塑風格迥然不同。

然而，威他利在其著作《衛藏早期寺院》對該寺院壁畫的題記進行了重新解釋，他認爲題記中的li-yul不是指于闐，而是指西夏④。作者以爲，從耶瑪爾寺的考古材料和藝術角度來看，它更接近西夏，而非于闐。從現存于闐藝術作品來看，它與衛藏早期寺院的藝術風格

①索朗旺堆主編《亞東、康馬、崗巴、定結縣文物志》，第五七—六一頁，西藏人民出版社一九九三年。

②圖齊抄錄了這條題記，發表在《印度—西藏》第四卷，第七—八頁，而且有該卷一三五之一三六頁有題記的翻譯。原文為ri mo snum vtsher rgya gar lugs / kho bo vbri phrug rgyal mtshan grags。譯為「此絢爛壁畫(是根據)印度傳統繪製，我乃年輕畫師堅贊」。倫敦亞非學院遠東系研究員贊噶仁波且解釋snum vtsher為「絢爛」，此詞為snum zhag gi vod tsher ba，字面譯為「由油而閃亮」的縮寫。這可能是涉及顏料配合的技術辭彙，指將顏料與一種不知名的油料混合而使壁畫表面光潔發亮的手段。

③題記發表出處同上書注釋二十九。圖齊沒能抄錄下這條題記的所有部分，他作了釋讀的部分仍然沒有翻譯。題記原文為 bde bar shegs vbri ba li lugs mi mthun …… gtsang khang nang gi ri mo vphas vjam dpal// 或許可以翻譯為「這些如來造像是根據李（域）傳統所繪，此與（米通）流派是不相同的……淨殿之內的壁畫（描繪）聖文殊菩薩」。威他利將此條題記翻譯為「如來是根據不同的李（域）傳統描繪；淨殿之內的壁畫由降邊繪製」。威他利解釋第二句的歧義是指在該寺工作的第二位西藏藝術家。威他利可能是正確的，但更為可能的是這一句或許就是直接說此畫描繪的是文殊菩薩。

④遺憾的是，這兩則題記和壁畫在後來都遭到了毀壞。其中一則題記位於葉瑪寺不空見如來佛殿，據題記，該殿的壁畫按印度藝術風格繪製而成；而另一則題記則位於無量壽佛佛殿中，圖齊教授認為，據此則題記，該殿壁畫按于闐風格創作而成。但圖齊教授後來又認為，此處的「于闐」一詞不應僅限於于闐本身，而應泛指中亞地區。威他利認為圖齊教授的譯文本身就有兩處缺陷。其一，他沒有鑑別出壁畫是根據印度藝術傳統創作而成的事實，因為他沒有將題記中記載的印度藝術風格和壁畫中的實際畫風聯繫起來，否則，他將進一步說明壁畫是按照波羅藝術風格創作而成的。其二，他對無量壽佛佛殿題記中的「Li·lugs」一詞釋義不準。「lugs」顯而易見意為「傳統」之義，在此應指「風格」，但「Li（李）」的含義則值得推敲。從各種大量的漢文、藏文和穆斯林文獻來看，這一術語起源於唐代。唐朝皇帝將自己的姓氏（「李」）封賜給屬下的一些諸侯王國為姓，于闐國王和後來西夏王朝的創建者羌拓跋國王當時就得到了這一封賜。從後者來看，這一姓氏不是封賜給他本人的，而是於八八一年封賜給他的兒子思恭的。隨著時間的推移，這一姓氏或家族名稱就逐漸演變成了地名，並且使用的地方很多。因此，「李」既不是于闐的專有地名，也不是西夏的專有地名。藏文文獻不僅用漢文文獻中的「李」來稱呼西夏，而且自己還有一個稱呼西夏的專有名稱，即木雅。《五世達賴喇嘛編年史》和《霍爾宗教源流》在論及忽必烈汗授權八思巴管理西藏時提到，忽必烈汗當時還授權八思巴管理中國內地的「木呂」。《成就法全集》在記述這一事件時，用的是木雅，而不是「木呂」，因此再次證明「李」和木雅都是指西夏。從上述考證來看，無量壽佛佛殿題記中的「Li·lugs」一詞最準確的釋義不應該是「于闐風格」，而應該是「西夏風格」。參看威他利著，熊文彬譯《衛藏早期寺院》（Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pp.37-67.）。

沒有關係，而且于闐藝術風格本身的特質也有待確認。衆所周知，于闐的佛教藝術只與中亞的早期藝術風格有關，而只有西夏才與耶瑪爾寺及其相關的寺院有關，因爲在十一世紀前後于闐的佛教正面臨著被毀的境地，反對偶像崇拜的穆斯林已經臨近中亞地區。一〇〇六年，隨著優素福·卡塔爾·罕攻陷于闐，于闐的佛教從此走向了衰落，並在一〇二六年滅亡。當然，藏文題記中的 li-lugs 究竟指于闐還是指西夏（實際上指党項人）尚待考證。因爲威塔利此言並非空穴來風，鄧少琴教授《西康木雅鄉西烏王考》云：

維翰譯西藏高僧蔣養清眞傳，有云北有「大吳」國，爲蒙古主所滅，又謂傳中北有「李榆」之地。久懷未解之「西烏王」者，至是乃啓其緒。「榆」之意，藏語爲地，「李榆」當爲「李國」，漢世之「斯榆」、「楪榆」，今世之「雜榆」或爲康藏人之居，或爲漢之邊邑，「李榆」當猶是也。「夏」之古音讀如虎，康藏人則呼之爲「吳」，「大吳」乃夏人之自稱。中國史實，以夏名者，爲國匪一，宋時稱之曰「西夏」，以別於其他之夏，是「大夏」即「西夏」，「大吳」即「西吳」，「西吳」即「西夏」也。音讀雖殊，實爲一國。唐有平夏部拓跋思恭，以破黃巢有功，賜姓「李」，迄於宋世，改姓趙，其曰「李榆」，亦指西夏言之也。①

藏語 li-yul 一詞同時也指西夏，威他利引述藏文文獻進行了說明②，這一點無庸置疑，四川甘孜州之「理塘」（li-thang）就是語言遺留。但耶瑪爾寺題記中的 li-lugs 中的 li 是否就是康區西部的党項拓跋部所居之地的 li-yul，仍然有待考證，雖然後弘初期來自安多一帶的僧人在下路弘法中發揮了很大作用，但党項人的藝術是否已經形成流派並能影響西藏藝術尚有疑問。人們很容易的認同此寺壁畫與上面提到的印度藝術之間的聯繫，但是這個「李（域）」的相關資料使我們有理由進一步思考。耶瑪爾寺彩塑如來衣飾的圓形圖案或許反映了中亞的服飾，這樣解釋了上述題記中提到的「李（域）」傳統③。然而，正像海瑟·噶爾美

指出的那樣，這種母題是泛亞洲的母題，在七世紀的吐蕃服飾中就可以看到這種圖案，在八至九世紀的中亞、中國內地和日本也能看到如此的圖案④。假如如同威他利所說，耶瑪爾寺壁畫提到的「李（域）」就是西夏風格的繪畫，那麼，對黑水城所出作品的深入研究或許能夠找出與描繪如來的無量壽佛殿繪畫作品在造像學、風格，或者造像與風格二者之間相互對應的成份，然而，筆者做到這一點還很困難。

耶瑪爾寺這些題記的重要意義至今仍然是不清楚的，因爲依靠現今發表的極少的幾幅圖片中和無量壽佛殿的壁畫之間實際上是沒有區別的。題記似乎表明藏人自己已經意識到了佛教藝術的不同流派（即印度、漢地、中亞和尼泊爾等），但是，他們由於什麼原因喜歡一個流派而不是另一個；在一種繪畫風格及其造像內容之內他們憑什麼區分，這一切總是不清楚

①文載白濱編《西夏史論文集》，第六八一頁，寧夏人民出版社一九八四年。

②筆者檢出藏文版《柱間史》一段文字為威他利觀點之一例：該書第十四品講到松贊干布建立神殿時，首先提到建查拉貢布拉康為《賢者喜宴》中的木雅妃茹雍，然後提到 li-lcam ，即來自李域的夫人，這個 li-lcam 中的 li 所指為何？li 是否為于闐，待考。但後面文字將這位妃子視作吐蕃女子，書中有云：「大王的這四位王妃皆吐蕃女子，為供養天女的化身。」（rgyal povi btshun mo bod mo bzhi ni mchod pavi lha mo bzhivi sbrul pa yin bcaes so, 甘肅人民出版社一九八九年藏文版，第二三二頁）則此 li 有可能指西夏，以為吐蕃時木雅為其一部。

③《柱間史》，圖版十八—二十八。

④海瑟·噶爾美〈七到十一世紀的吐蕃服飾〉，刊麥克唐納和今枝由郎編《西藏藝術文集》，第六七頁，巴黎一九七七年出版。威他利認為此類衣袍是地位的象徵，而不是民族服飾的表徵（威他利上揭書，第五二頁）。

的①。無論如何，判定耶瑪爾寺的壁畫殘片，人們更傾向於得出這樣的結論，這些具有很高藝術品位的繪畫是西藏藝術家創作的，其創作年代早至十一世紀初葉②。

黑水城唐卡所遵奉的衛藏早期繪畫風格在扎唐寺和夏魯寺中表現也十分突出，筆者在本文第三節將加以分析，在此不贅。

(二)衛藏早期繪畫的特徵

雖然漢地繪畫風格對前弘期的西藏藝術有很大影響，並直接促進了西藏繪畫的主要藝術形式——唐卡的產生，但就後弘期的西藏繪畫來說，此期作品受到了印度波羅藝術，尤其是東印度波羅藝術的強烈影響，這是一個明顯的事實③。這種影響主要表現在畫面的構圖、題材等大的方面，但作品的人物造型特徵、繪畫技法，尤其是畫面色彩的應用，背景與脅侍人物的描繪都具有西藏繪畫自己獨有的特徵，以致於覺囊派大師多羅那它（一五七五—一六三四）在論述印度造像源流時，認為印度繪畫風格並未在西藏出現過④。考慮到印度波羅繪畫

①按傳統的解釋，西藏最早的寺院桑耶寺就是按照吐蕃、漢地和印度三種不同的樣式建造的。海瑟噶爾美文獻記載的法王時期的另外一些建築是根據印度、尼泊爾、克什米爾、李域和吐蕃自己的傳統建造的（《早期漢藏藝術》，第五頁，一九七五年）。

②以上對衛藏早期寺院壁畫的總結參看 Singer, Jane Casey, Painting in Central Tibet, CA. 950-1400, Artibus Asiae, Vol LIV I / 2, pp.87-136.

③波羅王朝最初興起於孟加拉，在西元六四七年東北印度戒日王死後趁亂而立，其王朝的創立者是瞿波羅

一世（Gopā la 750-770）。法護王統治期間，波羅人逐步擴張，首先吞併了比哈爾，然後滲透至烏塔爾邦（Uttar）地區，最後一直延伸到北印度於喜瑪拉雅周邊地區。波羅王朝的統治者極為看重以金剛乘為代表的，糅合中觀思想的大乘佛教。波羅諸王樂善好施，廣建寺院，如毗俱羅摩什羅寺（Vikramasilā）和沃丹達普里寺（Odantapuri）等皆因法護王而建。作為波羅王朝腹地的孟加拉和比哈爾有很多寺院寫有大量繪有插圖的佛經，這些經卷插圖至今仍保留在一些尼泊爾和藏區的寺院裡。但是作為波羅繪畫的樣板，這些插圖與西藏稱作波羅風格的繪畫作品之間聯繫並不是非常的明顯。對波羅藝術與波羅風格藝術的研究，世界上最有成就的學者是美國俄亥俄州立大學藝術系教授約翰亨廷頓夫婦，可參看其著作 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India(8th-12th centuries) and Its International Legacy : Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990; Huntington, Susan L., The Pāla-Sena Schools of Sculpture, Leiden (E. J. Brill), 1984; Huntington, John Cooper, The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting, University of California, Los Angeles.

④多羅那它撰《印度佛教史》對印度佛教藝術流派有十分準確的闡述。作者將印度造像分為西印度、中印度和東印度流派，並對尼泊爾和克什米爾傳承也進行了分析：「在提婆波羅王和吉祥達磨波羅王的時代，婆連陀羅地方出現了一個極為善巧的工匠，名叫提摩那，他的兒子名叫畢缽婁，他們倆創造了可以與龍族工匠的技藝相比的各種鑄造、雕刻、繪畫等。父子二人的工藝流派有所不同，兒子住在潘伽羅，因而他們父子二人的徒眾無論在何處建造，不論工匠生於何地，在鑄造上稱為東印度神匠。至於繪畫，父親的門徒稱為東印度畫，兒子的門徒主要在摩揭陀發展，因此稱為中印度畫。尼泊爾最早的工藝傳承類似西印度舊派，中期的繪畫與銅像與東印度相同，大部分表現出尼泊爾自己的風格，後期則不固定。迦濕彌羅以前是追隨中印度和西印度舊派，後來訶須羅堵開創了繪畫和雕刻的新風格，現在稱為迦濕彌羅式。……上述這些流派現在在印度已經不大有了，只有蒲甘和南印度一代現在和盛行興建佛像，不過這些工藝傳統以前在西藏顯然沒有出現過。」多羅那它著，張建木譯《印度佛教史》，第二七〇—二七一頁。

至今並沒有早期作品存世①，用作波羅繪畫的例證是與西藏唐卡大致年代相同，甚至晚於西藏繪畫的事實，筆者更傾向於認為衛藏繪畫在後弘期的復興主要是基於前弘期波羅藝術的遺存，而非僅僅是由於阿底峽等印度大德入藏的藝術激發，否則我們無法解釋後弘期初傳入藏的印度波羅藝術在短短幾年就達到如此輝煌的成就，遠遠的將其原型藝術拋在後面；同樣，也只有如此，我們才能理解與衛藏藝術的繁榮幾乎同步發展的西夏藏傳繪畫，是因為有前弘期党項人與吐蕃的交流。

這一時期衛藏繪畫的特徵可以歸納出如下幾個方面：

從構圖來看，此期唐卡構圖有如下特徵：中央主尊很大，佔據畫面近二分之一，是整個畫面的視覺中心；主尊都是正面像。作為佛像表現時，面部一般較為寬闊，呈長方形或蛋卵形。眼睛的上眼瞼彎曲，鼻子較長，薄嘴唇呈紅色，在下唇施色；手掌和腳掌施以紅色。畫面的頂行和左右兩側被分割成小的方格，底行有時分格，有時不分格，每一位方格內的人物都有一個以光暈和蓮座限定的，互不相連的，相等的畫面空間。根據畫面主尊的不同，頂行安置的圖像亦互有區別：主尊為佛或菩薩時，安置五方佛；主尊為修行本尊時，安置修法上師或壇城主尊化身，畫面兩側多為八大菩薩和印度大成就者。底行兩角為上師或供養人像，中央為空行母和其它護法神。有一些本尊唐卡，雖然是按照方格構圖，但反映的卻是圓形壇城概念，方格中出現的神靈完全是按照壇城儀軌分布的。

幾乎所有唐卡的主尊蓮座和背龕都是一種樣式，這種宮殿樣式為典型的東印度宮殿建築，主尊上方的三葉拱門源於中世紀東印度建築，等同於廟宇前方門廊的三葉形拱頂（Prāggrīva）②。畫面主尊被看作是坐在寺廟內龕（garbha grha）中的法座之上。作為繪畫表現時，藝術家將整個背龕往前移動，以便通過內龕三葉門很容易的看到主尊③。在實際的寺院考察

中，這幅圖像只有完全進入寺院，沿著拱頂甬道，打開位於寺院極深處的內龕時才可以看到④。這種將主尊置於廟宇中央的相似視覺手法，我們在東印度和尼泊爾的經卷插圖以及東印度的中世紀雕塑中可以經常的看到⑤，同樣是西藏早期繪畫最爲常見的主尊背龕樣式。背龕的兩側立柱旁邊各有一隻踩踏在象頭上的獅羊；法座靠背多爲釉藍色或石綠色，並毫無例外

---

①除了有插圖經卷的遺存外，充滿活力的波羅風格繪畫存在的證據只是在漢文的史籍中的零星記載，如《大唐西域記》和《法顯傳》等等。

②這裡廟宇的存在僅僅是一種暗示；除了一塊表示尖頂一「層」的平板之外，缺少廟宇的尖頂。它或許是一個「毗達」（pidha）一種北印度寺院建築類型的典型樣式。相似的建築結構我們在插圖十三壇城寺院的大門結構中可以看到。

③我們可以在來自孟加拉達卡地區十一世紀的石雕「妙金剛壇城」看到相似的處理手法。刊於簡・安尼・辛格編《來自東印度的中世紀雕塑》，新澤西一九八五年版，插圖十七的例證即來自此石雕。

④在恒河平原一度繁盛的東印度中世紀的建築，到現在只留有幾處遺址了。在留存的中世紀寺院中，有班古拉（Bankura）的悉地瓦拉寺（Siddhesvara）；菩提伽耶的大菩提寺；岱哈爾（Dehar）和（靠近桑達班〔Sundarbans〕附近的）耶達杜爾（Jatar Deul）的 Saliesvara 和 Saresvara。在那爛陀、Pāhārpur、Mahāsthān 和 Devikoṭa 也可以發現部分遺存。然而，早在西元七世紀初年，中國僧人玄奘僅在孟加拉一地就記載了將近三〇〇座寺院。

⑤例證參看巴達沙麗《達卡博物館藏佛教和婆羅門教雕塑的造像學》，達卡一九二九年版；弗徹爾《印度經卷插圖的佛教造像學研究》二卷本，巴黎一九〇〇—一九〇五年版。

的繪以卷草紋圖案①；三葉拱頂兩側爲迦樓羅或金鵝。有的背龕置於一座或五座佛塔之內，佛塔塔頂有瓔珞垂下，塔頂兩邊有二持明童子立於雲朵之上，周圍有熱帶樹木枝葉。

在這些早期繪畫中，主尊的脅侍菩薩以雙腳並向主尊一側形成的扭轉的身姿，彎曲的輪廓線，成三分面的近正方形面孔，從頭背後直豎的高髮髻等顯著特徵十分引人注目。菩薩身穿輕紗的衣裳，如同透明般的呈現出腿部形體，這是一種來自九世紀波羅王朝孟加拉地區雕塑中的風格，也是九世紀敦煌壁畫中的風格。萊因教授認爲這種矯揉做作、柔情萬般的姿勢並不是典型的波羅藝術，而是與中亞一〇〇〇年前後的造像有關②。

這一時期的壁畫，唐卡（包括緙絲唐卡）中出現了一種高而狹的岩山圖像，用各種不同的顏色描繪，並排相疊構成分割畫面構圖的框線。這種岩山圖案興起於十—十一世紀，在十三世紀至十四世紀，這種母題在西藏得到了充分的發展，但十四世紀的岩山構成立體狀，與早期作品大不相同。

這一時期的作品畫面透視關係獨具特色。畫面構圖強調遵奉宗教儀軌等級制度的雙側對稱性，畫面前方引人注目的中央主尊強化了唐卡作爲宗教繪畫的造像功能，吸引觀衆的視線集中於此，從而進入畫面空間。一般說來，作者很少關注如何創造一個三維空間形式的景象，可以說衛藏早期繪畫強調二維空間。但是，通過形式的重疊、色調的控制和對比色的並列等加以強調的手法仍然創造了不同層次的畫面多維空間，例如背景經常使用厚重的礦物冷色，雖然這些背景在畫面所占的比例非常之小，但強烈的冷色感覺將它們推到畫面的最後方，與畫面前方主尊的暖調形成很強的距離感。作爲對這種簡單的對比色重疊繪畫技藝的補充，藝術家還通過透視的應用來創造景深。主尊法座的凸出消蝕了體積感，表明法座與觀衆之間有一段距離。在描繪脅侍菩薩和眷屬神靈時，畫家根據透視法則將其縮短，表示從多種角度

進入畫面的空間層面。

此期衛藏繪畫與十三世紀以後以經過紐瓦爾藝術家改造的早期繪畫相比，兩者之間有很大的區別。構圖方面，紐瓦爾藝術家的構圖更趨精致和細膩，畫面構圖比早期作品更爲細碎和飽滿，人物和景物之間所留空白較少，不像早期作品那樣，人物之間，景物之間有一些背景。畫面色調比較偏暖，有很重的礦物質暖色調，以紅色爲主調；早期衛藏繪畫的色調變化較多，但主要給人一種植物色的感覺，由於背景的空間相對較大，背景的綠色、藍色調顯得

①我們在十一—十二世紀以及十三世紀的西藏繪畫作品中發現一個經常出現的母題，那就是卷草紋圖案（或有其它的名稱）。這種圖案是出自中亞還是源自波羅藝術？據說應該出自中亞，是典型的中亞裝飾圖案。西藏唐卡中最為常見的是在畫面主尊法座靠背的空白地方飾以卷草紋，而且幾乎是毫無例外的是在石綠（或暗綠，粉綠、菘藍）底色上以相同顏色但略深的線條勾勒卷草紋。我們可以從以下線索探討這一問題。⑴與十三世紀薩迦派壇城畫中的卷草紋對比；⑵使用石綠色的淵源，如克孜爾石窟中大量出現的石綠色以及它與敦煌石窟，尤其是宋代西夏石窟人物身光頭光大量使用石綠色的問題；榆林窟西夏作品石綠的使用亦十分普遍，黑水城作品上樂金剛像主尊頭光頗覺突兀的石綠色頭光，四六五窟的石綠色，這種石綠色的淵源在那裡？得自五代宋之漢地繪畫影響，但不能解釋克孜爾石窟出現的石綠，或許這種色調有它自己的中亞淵源；⑶一些河西石窟如馬蹄寺窟龕天頂均繪有卷草紋；⑷居庸關的卷草紋；⑸藏文經書封蓋上的卷草紋與吉爾吉特書蓋的卷草紋，從這種聯繫似乎可以斷定卷草紋圖案並非來自印度波羅藝術，而是來自中亞的裝飾。

②參看萊因和瑟曼《智慧與慈悲》第四五—五〇頁，她認為例證如卡尤拉合（ khajuraho ）的雕塑作品。脅侍菩薩的另一種類型身穿編織的披巾和很長的、完全遮住腿的厚重褶裙。這種風格或許是從中亞藝術中獲取靈感；它與十世紀中葉的敦煌石窟繪畫極為相似，例如二二〇窟的菩薩像。

較為突出，整個畫面時有冷色感，色彩之間的對比關係較大，整個畫面比較豔麗，更具裝飾色彩。

我們在下面將黑水城一些唐卡與同時期的衛藏繪畫風格的作品加以具體比較，從這些例證體會西夏繪畫與後弘初期衛藏繪畫和藏區西部克什米爾風格繪畫之間的聯繫。

二、黑水城唐卡與同時期衛藏繪畫風格之比較

包括黑水城唐卡在內的西夏繪畫，遵奉的是十一—十三世紀西藏繪畫的衛藏風格，還是藏區西部風格，這一點很耐人尋味。下面分析一些重點作品，比較黑水城唐卡與這些西藏繪畫之間的異同，從而找出黑水城作品遵奉的繪畫流派。

要找出黑水城作品與同時期西藏繪畫的細微差別，必須對不同的本尊圖像加以比較。筆者將現在可以收集到的十一—十三世紀的金剛亥母唐卡全部列在下面：分別是

(1)達隆巴金剛亥母壇城，斷代在一二一〇年以後（圖版三—二—五）①。

(2)金剛亥母壇城，貝桂恩斷代在十三世紀（圖版三—二—六）②。

(3)金剛亥母像，斷代在十三世紀（圖版三—二—七）③。

(4)金剛亥母像，斷代在十三世紀初葉（圖版三—二—八）④。

(5)金剛亥母紙畫，斷代在十二世紀（圖版三—二—九）⑤。

(6)敦煌四六五窟金剛亥母像，斷代在九世紀（圖版三—二—十）⑥。

(7)黑水城金剛亥母像（圖版二—三—二）。

觀察以上金剛亥母圖像，我們可以很容易的將她們區分為兩種類型，代表金剛亥母圖像

發展的不同時期，前三種金剛亥母與後面四種金剛亥母的造像特徵明顯不同。這種差別主要表現在頭飾的樣式，第一種類型的頭飾常見於十二世紀的菩薩頭飾，頭飾邊框爲珠寶鑲嵌的金色細邊冠帶，在顳部形成近九十度的直角；五顆骷髏裝飾鑲嵌在頭冠邊框之內，恰似冠帶的裝飾；最具有特徵的標誌是冠帶中央和兩側三個裝飾珠寶的近乎三角形的倒契狀頭飾。在十一—十二世紀，這種波羅頭冠契狀裝飾數量較少，例如黑水城年代較早的蓮花手菩薩殘片，菩薩頭飾就是這種樣式，往後契狀裝飾逐漸增多，層層重疊。第二種類型的頭飾冠帶呈半圓形，沒有顳部明顯的直角轉折；甚至沒有明顯的冠帶，著意刻畫五骷髏裝飾，骷髏裝飾不是鑲嵌在冠帶之內，而是凸起於冠帶之上，契狀飾物安置在骷髏上方，中央骷髏頂上有日月標誌。此外，前一類型人物扭轉幅度稍大，略施暈染法突出乳房的刻畫，但臂膀和腰肢較細。值得注意的是黑水城金剛亥母的雙頭飾帶不是在胸腹部向外逸出，而是下垂至膝部，與其他例證有異，但與四六五窟金剛亥母完全一致。

---

① Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl.21, October 6, 1998-January 17, 1999.

② Béguin, Gills, Art esoterique de l'Himalaya : Catalogue de la donation Lionel Fournier, Paris 1990, p.173.

③ 出處待考。

④ Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl.20, October 6, 1998-January 17, 1999.

⑤ Pal, Pratapaditya, Art of the Himalayas, p.142, pl.80.

⑥ 楊雄編著《敦煌石窟藝術：莫高窟第四六五窟》圖版五十八，江蘇美術出版社一九九六年。

從構圖分析，第一類中有兩幅作品完全按照金剛亥母壇城儀軌構圖，將主尊置於六邊形之內，第三幅作品雖然沒有繪製六邊形，但十位綠色、二位黑色眷屬與前兩幅六邊形中安置的十二位眷屬相同，說明她們是一個類型。第二類作品主尊兩側皆位披甲六佛母，如黑水城、四六五窟、金剛亥母壇城。

從腳下所踏仰臥魔造像特徵來看，黑水城金剛亥母只有和四六五窟金剛亥母的樣式完全相同：左腳通過下方的圓形紅墊踩在仰臥魔身上；仰臥魔頭髮向頭頂上方梳過去。最具有細節雷同性的是仰臥魔身下、蓮花座上方的白色底板，可以確認，黑水城唐卡與四六五窟藏傳壁畫有直接師承關係，兩者的色彩風格也相近。第二類作品中的紙畫斷代在十二世紀，這與黑水城唐卡的創作年代相當。

黑水城唐卡中非常具有風格斷代意義的作品是文殊菩薩唐卡斷片（圖版三－二－十一）。

黑水城藏式風格的作品中出現的文殊菩薩像只有兩幅，我們這裡討論的作品爲其中一幅大唐卡的斷片，但畫面色彩的消褪和剝落更爲嚴重。文殊室利唐卡和黑水城的蓮花手菩薩一樣，也是一幅①，畫幅尺寸是六三×十三・五釐米。從殘片推測，原作大概是九八×八〇釐米左右，殘片整齊的邊緣表明，原作是從一幅風化嚴重的大唐卡上裁下來的。菩薩的身色爲橘紅色，結跏趺坐於多彩蓮花寶座之上，頭戴三角形珠寶嵌飾的頭冠和圓形耳環，身軀全裸，身上的項鍊嵌飾的珠寶暗光閃爍，隱約可見與蓮花手菩薩相同的透明的纏過肩臂的絲巾。右手下垂，奧登堡認爲是作與願印，左手不可見，法座由白象支撐，看不到作爲文殊菩薩標誌的獅子。從繪畫風格上分析，這幅作品與蓮花手菩薩確實十分相似，我們可以觀察兩幅人物的面部細節，眉毛的用筆方式，尤其是鼻子兩側鼻翼的勾勒筆觸幾乎完全相同。

黑水城這幅文殊菩薩殘片的面世，要求我們對這裡出土的藏傳繪畫有一個新的認識。因

爲菩薩造像表現的是西藏繪畫早期作品的風格，其創作年代在十—十一世紀，回應吐蕃時期繪製大唐卡和喜好大日如來五方佛與八大菩薩題材的風氣。

此類作品強調人物形象的豐滿和身姿流暢優雅，畫中人物寬闊圓月般的面龐，碩壯的胸臂，頎長的腰肢等具有造像學意義的特徵有其較爲清晰的發展軌跡：早期作品如榆林窟二十五窟大日如來造像②；本文時常提及的敦煌絹畫「不空羂索壇城」（也可能是八大菩薩壇城）菩薩像；扎雅丹瑪扎的大日如來造像③和玉樹文成公主寺菩薩造像④，上述作品的年代都

---

① 判定此像為文殊菩薩只是奧登堡的推測，這片唐卡殘片中的人物身分還有待進一步辨識。作品在艾爾米達什博物館的編號為X2359，畫幅尺寸是 63 × 13.5 釐米，論述此畫的文獻目前僅有奧登堡《黑水城佛教造像資料：西藏風格造像》（一九一四年出版，圖版四十三）和比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》圖版十八及其解說。

② 圖版參看《敦煌榆林窟藝術：榆林窟第二十五窟》，江蘇美術出版社一九九五年。

③ 阿梅·海勒著，張岩譯〈九世紀記漢藏和盟的丹瑪扎佛教造像〉，《西藏藝術研究》一九九六年第二期，第一二—二一頁，拉薩（Heller, Amy, Ninth Century Buddhist Images Carved at lDan ma brag to Commemorate Tibto-Chinese Negotiations, in Kvaerne, P., ed., Tibetan Studies, Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, 2 vols and appendix to vol. I, Olso, 1994）作者另撰有 Heller, Amy, Early Ninth Century Images of Vairocana from East Tibetan, Orientations, xxv /6 1994; Heller, Amy, Buddhist Images and Rock Inscriptions from East Tibet, viiith to xth Century, in Steinkeller, E., ed.,

④ Heller, Amy, Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet, pp.86-103, Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART : Towards a definition of style, London 1997.

是在西元八—九世紀。衛藏地區此類圖像的早期例證見於大昭寺如來坐像①和耶瑪爾寺（艾旺寺）釋迦牟尼佛說法坐像②。唐卡作品有斷代十一世紀的大日如來壇城③；美國洛杉磯郡立博物館藏無量壽佛大唐卡和寶生佛唐卡④；大都會博物館藏無量壽佛唐卡⑤；劉藝斯《西藏佛教藝術》所收「藥師佛」唐卡⑥等等。巴勒將這種風格稱爲早期噶當派，原因是此種風格的傳播與噶當派的最初建立密切相關，這是有一定道理的⑦。雖然作品的構圖是早期波羅風格，但這種早期噶當派的人物造型特徵仍然沿襲了敦煌吐蕃時期的造型樣式。黑水城出現的文殊菩薩，從畫幅規模、人物造型特徵都充分說明他遵奉了早期噶當派的風格。

黑水城的緙絲綠度母像對考察黑水城藏傳繪畫的淵源也有很大幫助。現在發現的十一—十三世紀的綠度母造像無一例外的非常精美。堪與黑水城綠度母相比較的作品有斷代十一世紀後半葉，巴爾第摩福特藏品中的綠度母唐卡（圖版三—二—一二）⑧，斷代約一一四五年前後的印度比哈爾出土《八千頌般若波羅蜜多經》綠度母經卷插圖（圖版）⑨和十三世紀後半葉紐瓦爾藝術家阿尼哥創作的綠度母（圖版三—二—一三）⑩。下面我們分析它們之間風格的差異。

福特藏品的繪畫描繪的在岩窟之內的綠度母及其眷屬，作品以很高的藝術品位而引人注目。作品形式優雅，內涵深廣，細節極爲豐富。畫面構圖表明這是一種繪畫流派在其成熟時期的作品。度母和四位眷屬（右側豬頭的摩利支天和阿輸迦；左側著虎皮的獨髻母和大幻金剛母或 Ārya Jāñgulī ）被安置於具有三裂葉拱頂的岩窟內⑪。其他人物包括佛、菩薩、僧人都出現在畫面上方和兩側較小方格的岩窟內。畫面底行出現的是五位持劍六臂神靈和坐於供

①西藏自治區文學藝術界聯合會編《西藏藝術——繪畫卷》，上海人民美術出版社一九九一年。

②圖版參看 Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997，圖版一〇四。

③圖版參看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. p.28, figure 13.

④ Pal, Pratapaditya, Art of Tibet-A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, 1990, pl.1 and 2.

⑤ Kossak, Steven, Early Paintings from Central Tibet in the Metropolitan Museum of Art, Orientations, October 1998, pp.50-63.

⑥該書圖版十九。

⑦ Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984, pp.29-45.

⑧此作最早的出處是Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984，一書附錄。作品還出現在如下的出版物中，都認為它是西藏作品（參看約翰亨廷頓和蘇珊亨廷頓《菩提樹葉》，第三一八—三二〇頁；瑪莉琳・萊因和羅伯特・瑟曼《智慧與慈悲：西藏神聖藝術》，第一二九—一三二頁。此作第一次發表於一九八四年，巴勒認為它可能是印度作品，見巴勒《西藏繪畫》附錄。）

⑨圖版為 Steven M. Kossak, The Development of Style in Early Central Tibetan Painting 一文插圖，參看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. p.34, figure 16.

⑩ Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. p.28,plate 37.

⑪這些圖像身分的確定見於萊因和瑟曼《智慧與慈悲》，第一三〇頁；約翰・亨廷頓對這些圖像有不同的確認，見《菩提樹葉》，第一三〇頁。關於神靈居住的岩窟，參看斯岱拉《印度寺廟》，第一六一—一七六頁（Stella Kramrisch, The Hindu Temple, 2 vols. Calcutta, 1946）。

品前的僧人，這幅作品的施主①。在頂行神靈的尖狀岩山上方能夠看到熱帶樹叢，樹叢之間有帶有頭光，赤裸上身的人和獅子及歡娛的大象。整個畫面的岩山尖峰之間有遊戲和爲神靈獻供品的小的人獸圖像。

這位以竭陀林主（Śyāma Khadira-vaṇika）出現的綠度母，她的象徵意義在本文第二章已經討論過了。綠度母還被稱爲救八難度母（Aṣṭamahābhaya Tārā 這種身形的度母可以救度陷於八難之人），所以主尊左右兩側繪有八位坐像度母。主尊度母慵倦的身體飾以珠串，腰繫橙色絲巾，但看不到沿著下肢的絲巾的下襬。穿過度母上臂和胸部的透明飾帶，其上飾有優雅的圓圈母題。蔥管般的左手手指持蓮枝，右手作與願印（vara-da mudrā）。

藝術家以其高超技藝創造了景深的幻象。觀衆可以從不同的平面來閱讀這幅作品：度母肘後面有摩利支天和阿輸迦的右手、右膝和右腳都十分靠近觀衆，其次是條紋狀的背龕；背龕的後面是三葉狀的紅色身光，身光之後是釉藍色的背景，象徵度母修習岩窟的幽深。岩窟之後是印度和西藏的僧人，頂行是五方如來和二位脅侍，最上是樹叢。

相似的景深層面在度母下方也可以看到。蓮花卷曲的莖蔓舒展於沒有盡頭的空間：紅色、金色和藍色的枝蔓前後掩隱，另外有一些隱入黑暗中的枝條穿插其間，蓮花莖蔓本身由於深綠色的葉片將其與背景葉片網絡聯繫在一起而生機勃然。畫面地界前方是一隻羚羊和一隻母獅（？），母獅回首瞅視肩部，在似乎尋覓另一幅畫中跑掉的獵物。遵從對稱原則的藝術家，在中央蓮花主莖的另一側繪了兩隻橫行林間的大象。

從人物的外貌、身姿和華麗鋪張形式來看，福特綠度母像似乎與以雕塑和經卷插圖爲例證的那種東印度中世紀風格的繪畫有一定關係。與此唐卡最爲相似的作品，是亞洲協會藏斷代在西元一〇七三年的《八千頌般若波羅蜜多經》中描繪度母的經卷插圖（圖版三一二一十

五）。這位度母的略爲頷首的清純神情，優雅抒情的身姿，微微隆起的腹部，流暢、優雅、修長的四肢，頭髮的樣式等都很相似，度母黑色的長髮在其肩部聚成髮束並飾以珠寶圓環。兩位度母之間不同的侍立人物同樣有很強的可比性。約翰・亨廷頓注意到了這位度母和出自孟加拉達卡地區十一世紀的石刻度母之間風格上的相似性②。巴勒也觀察到了這幅福特藏品中度母像的岩窟是在東印度經卷插圖中所建岩窟的最典型樣式③。

將黑水城緙絲綠度母與以上二幅作品加以比較，共同之處表現在緙絲作品基本上保留了早期西藏唐卡的構圖樣式，主尊度母頭部沒有傾向右側二近乎直立，但整個造型仍然與福特度母相似，形體秀美，肢體頎長，與黑水城其它的女神造像大異其趣。主尊仍安置在岩窟之內，但岩石形狀與之略有差異；畫面上方有五方如來，但沒有大日如來兩側的脅侍菩薩；畫面頂行保留了早期作品的熱帶植物無憂樹，此爲綠度母眷屬摩利支天與忘憂女（Aśokakāntā）的標誌。緙絲度母的頭飾與福特度母相同，但只在畫面下方描繪了摩利支天和獨髻母，而且是一種少見的立像身形。

筆者以爲，緙絲唐卡所依據的緙絲粉本也是早期樣式，但在內地緙絲過程中對原作進行

①此人也可能是上師。雖然這個位置的圖像以描繪施主為多，但是在中世紀的梵語文獻，如《文殊室利根本儀軌經》將畫面左右下角的人物記述為上師或法師。參看拉露《〔文殊室利根本儀軌經〕的布畫造像學》（巴黎一九三〇年）。尼泊爾繪畫經常描繪兩者，僧人上師和俗人施主。我看到的一些早期西藏繪畫有尼泊爾式畫法的例證。

②約翰・亨廷頓和蘇珊・亨廷頓《菩提樹葉》，第三二〇頁。

③巴勒《西藏繪畫》附錄。

了改動，例如畫面的色彩和一些小的花草裝飾。一些改動甚至損害了原作的意蘊，例如度母向外伸展的右手沒有倚靠在右膝之上，從而造成了人物的肢體緊張感，沒有福特度母傳達的怡然安詳。

至於十三世紀阿尼哥所繪綠度母雖然精美絕倫，與以上作品比較，顯然是後期作品，然而，她與經卷插圖綠度母仍有某種程度的相似；後者與福特度母的細節可比性說明這種度母圖像的東印度淵源，但福特度母絕不是東印度繪畫，度母肩頭兩側和畫面右下角的施主僧人造像無疑是西藏僧人造像，從而說明了這幅作品的西藏來源，她的創作年代甚至早於東印度經卷插圖的年代。

通過緙絲唐卡和以上作品的比較，我們同樣可以確認她的衛藏東印度淵源。

西夏藏傳繪畫的一些作品也體現出衛藏繪畫風格的影響，最爲突出的例證是雕版刻印的經卷插圖。這些插圖大都有較爲準確的創作年代，比現在我們看到的大部分衛藏唐卡的年代還要早，這些作品的構圖樣式在早期衛藏唐卡中並不多見，主要見於此期的壁畫，說明西夏經卷插圖遵奉的是早期衛藏波羅風格，因爲在刻寫經文時，西夏人已經將波羅衛藏風格與西夏當地的風格糅合在一起，表明他們已經熟練的駕御了這種風格。例如，刻於天盛十九年（一一六七）的《佛說聖佛母般若波羅蜜多心經》之「一切如來般若佛母會衆圖」（圖版三——二），主尊般若佛母的造型、背龕，帶有早期契狀裝飾的菩薩頭飾，甚至畫面下方著袈裟袒右臂的僧人都是衛藏波羅樣式。刻於一一八九年的《華嚴感通靈應傳記》整個圖像幾乎完全以西夏——漢地風格刻印，但畫面左上方的菩薩像，卻完全是藏傳風格，背龕兩側立有獅羊。同年刻印的《觀彌勒菩薩上生兜率天經》的「釋迦牟尼佛說法圖」同樣是這樣的處理手法，一些細節與衛藏作品完全相同，如背龕兩側的獅羊頭部轉向主尊一側，但兩側雙足並

向一側的脅侍菩薩已經由當地工匠作了改動，沒有了身體的大幅度扭轉；印度博物館藏黑水城出土「大孔雀佛母」雕版印畫殘片（圖版二—二—七）則將這些線描刻印的藏傳繪畫的技藝推向極致，這些特徵我們在下一節比較扎唐寺壁畫時將加以分析。

三、黑水城唐卡與十一—十三世紀藏區西部繪畫

現存十一—十三世紀的西部藏區的藝術作品主要是壁畫和雕塑，唐卡數量很少，與西夏藏傳風格繪畫年代相當的壁畫主要集中在現屬拉達克地區的藏傳寺院①，這些寺院的建造與古格王朝的益西沃和仁欽桑布有直接的關係。西元十世紀，益西沃曾派遣二十一名年輕藏人赴克什米爾出家爲僧人，仁欽桑布（九五八—一〇五五）就是學法歸來的二人之一。此後又邀請中印度佛學大師阿底峽（九八二—一〇五四）入藏，大師於一〇四二年到達藏區西部，其時，益西沃已去世。仁欽桑布是著名的大譯師，也是阿里地區十五座寺院的倡建者，包括塔波寺和托林寺，後一座寺院是仁欽桑布與益西沃共同倡建的。十七年間，仁欽桑布三次前往印度，帶回了衆多的經典，還帶回了三十二位藝術家。這些藝術家無疑在新落成的寺廟及其藝術的製作方面發揮了重大作用②。

---

①西藏阿里古格地區的寺院壁畫，雖然與黑水城作品也有某種聯繫，但這種聯繫是衛藏藝術與藏區西部藝術聯繫的間接反映。這些作品的創作年代似乎晚於十三世紀。參看西藏自治區文物管理委員會編《古格故城》上下卷，文物出版社一九九一年版。

②有關這一段史實的描述，參看王森《西藏佛教發展史略》第二篇，第二二—三八頁。

整個西部藏區的藝術雖然也受到了印度波羅藝術的影響，但克什米爾的藝術風格是主要的源泉。現藏美國克利夫蘭美術館（the Cleveland Museum of Art）的釋迦牟尼像就是阿里佛教復興的早期階段具有克什米爾風格的青銅佛的一個重要例證。立像底座的藏文銘文說明它可能是益西沃二子僧人龍王（Nagaraja）的個人法物。據此，我們可以將這件具有歷史意義和藝術水準的作品斷代至西元一〇〇〇年左右①。作品隨意與舒展的姿勢十分優美，比例均稱雅致，頭部稍小，四肢修長柔軟；作品用似被人觸知的肌肉造型形成符合美學形體的軀幹，寬肩細腰，完美地反映了與克什米爾雕塑傳統相關聯的藝術風格。立像人物的僧衣緊貼軀體並在身後披露，襯托並顯露出身體的造型。作品運用一種引人注目的古印度風格的變體，以一種浸潤柔軟經過改造的意識水波紋穿過軀幹和上臂形成皺紋，但下臂和下肢則是平滑的。這種風格糅合和改進了印度孔雀城（Mathura）和鹿野苑（Sārnāth）雕塑傳統中的樣式，假如以風格劃分，它創造了一種全新的，具有靈感的自然主義的手法。然而，如上風格的作品，我們在黑水城唐卡中沒有發現相似的例證。

在藏區西部，包括現屬於印度的斯匹第（Spiti）和拉達克，仍然幸運保存下來的寺廟壁畫中也透露出克什米爾風格的西部藏區風格。出自芒囊（Mangnang）、塔波（Tabo）②和阿爾奇（Alchi）寺廟中的壁畫都是這種風格。

芒囊的壁畫可能是十一世紀早期的作品，人物風格極爲粗放，用造型感極強的厚重、平實、富有力度的線條勾勒帶有悅目圓形面孔的、豐滿的、強健有力的人物。

斯匹第塔波寺院主殿集會殿（Dukhang）的壁畫，可能是在十一世紀初葉稍晚，一〇四〇年左右的作品。作品人物的圓形面孔帶有很強的線描造型特徵，軀幹很長，光潔有力，雙肩豐腴隆起，四肢柔順而有造型感。雖然菩薩造像使用大量交錯聯接的珠寶瓔珞顯得過於雕

飾，但仍很精美。其造型特徵與我們前面提到的源自敦煌時期八大菩薩造像的所謂早期噶當派風格近似，表明衛藏繪畫與藏區西部繪畫在某些方面的相互交叉，但是構圖方式與衛藏繪畫有很大差異，此後的西藏古格壁畫繼承了這種構圖傳統。人物帶有圖案的飄帶和織物用柔和的色調繪製，引人注目的是變化的幾何圖案和適度的暈染技法的應用。有力度的線條和造型、裝飾的精巧形式的相結合，將這些造像提高到一個強健有力然而精巧美妙的自然主義的高度。

從造像學的角度來說，塔波寺主殿壁畫代表著西藏最古老、最完整的繪畫的一部分。因爲這些圖像並不是嚴格限定的金剛乘的範圍內，它表露出這種圖像繪製的體系化構架和多種佛教觀念糅合的複雜性。

阿爾奇寺的兩個早期主殿，集會殿與松載殿，尤其是集會殿的壁畫透露了塔波寺人像造型以來的一種變化。這種變化逐漸地展示了不刻意拉長的，更合乎正常比例的輕微畸變，如較小的手腳，女像扭轉的腰肢都是如此，沒有衛藏繪畫脅侍菩薩那樣大幅度的身軀扭轉。

松載殿大致可以斷代至十一世紀後半葉，在該殿極富活力的壁畫中，將充滿想像力的人物扭曲傾向發展到了一個大膽的，令人眩暈的高度，用歡快生動的色彩和活潑有力的線條描繪女神舞蹈相。姿態輕鬆優美，形體和比例有這種風格具有的迷人的扭轉，在纖細的腰肢和

①羅文華〈西藏古格那嘎拉咱王及其銅佛像分析〉，臺北《故宮學術季刊》第十六卷第一期，第一八三—一九二頁。

②關於塔波，參看 Klimburg-Salter, Deborah E., Tabo：A Lamp for the Kingdom：Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya, Milan, 1997.

特別加以強調的腹部肌肉結構上更能看出這一點。人體採用很強的明暗手法造型，創造了一種神秘的、不明確的，在肢體關節處形成的凸凹色斑。衣飾圖案傾向於把人體遮擋和融化在畫面的色彩斑塊之中，造成活潑躍動的色彩抽象效果。這裡，壁畫結合了造型形式中的立體抽象，用織物的複雜色彩圖案，提高了人體的三維空間感，同時也將客觀現實滲入二維的色彩成分中，從而證實松載殿的壁畫藝術家有高超的技藝。如松載殿般若波羅蜜多佛母像（圖版三——二——十五）用一種不同尋常的方式完美地表現了西藏藝術的佛教美學特徵：兩種表面上互相對立的狀態同時轉化爲相互的依存與共生。這裡，二維世界和三維世界的矛盾成分，客觀眞實與抽象的風格從視覺效果上融合成一個統一的，令人信服的整體。此外，這幅以極大的激情創作的度母像，使我們至今仍然爲它魔幻般的美，迷人的光影和內在的生命而驚歎。正是這兩種空間感的共生和內在的生命情韻構成了西藏藝術的精華①。

然而，阿爾奇寺拉康松瑪殿壁畫與松載殿的壁畫風格有所差異，創作年代相對較晚，大約是十二世紀至十三世紀的作品。雖然其構圖方式基本上保留了衛藏流行的東印度波羅樣式，卻沒有衛藏繪畫的清靈和自然。人物造型呆板僵化，面部表情千篇一律。壁畫強調直而具有韌性的線條，喜用礦物質暖色，從而形成整個壁畫作品的暖色主調。我們將此殿壁畫中的上樂金剛與喜金剛像——也是藏傳繪畫早期不多見的雙身圖像——與西夏佛塔和莫高窟四六五窟所出雙身圖像加以比較，發現他們具有自己獨特的風格，這些雙身圖像的人體比例與衛藏風格的圖像遵循了不同的造像量度：頭部較大，佔據了整個人體的四分之一強，脖頸不顯，胸腹軀幹粗碩，四肢較爲短粗（圖版三——二——十六）。上樂金剛和喜金剛的頭飾與西夏和四六五窟的雙身像頭飾細節都不相同，雖然拉康松瑪殿的壁畫年代與西夏作品的創作年代大致相仿，但繪畫風格的比較，表明黑水城唐卡沒有遵奉受到克什米爾風格影響的西部藏區繪

畫流派的影響。

第三節　西夏藏傳繪畫與扎唐寺壁畫的關係

我們在本書第二章第五節討論西夏唐卡上師圖像時提到扎唐寺的壁畫與黑水城作品的關係，事實上，扎唐寺等早期衛藏寺院在整個西夏繪畫與西藏繪畫的風格承繼關係中占有重要的地位。我們第二節分析的耶瑪爾寺有可能是在吐蕃遺址的基礎上建於後弘初期的一〇三七年前後，同時建立的還有姜普寺②，耶瑪爾寺壁畫題記中出現的 li-yul 透漏出後弘期藝術的復興受到了來自于闐的影響，但筆者理解這個藏文「于闐」風格籠統所指的是敦煌漢地風格而不是狹義的于闐。因爲建於一〇二七年的夏魯寺已經將完全的漢地風格引入衛藏。筆者以爲，前弘初期衛藏早期寺院之間可以建立一個與之相適應的風格演變體系。一方面有來自東印度波羅藝術的影響，即耶瑪爾寺題記中所說的 rgya-gar-lugs；一方面糅合了于闐中亞風格、以敦煌繪畫爲代表的漢地藝術，也就是威他利所說的「西夏」風格，這兩種風格都在這一時期的壁畫中留下了清晰的印記。建於一〇八一－一〇九三年間的扎唐寺則是這組寺院中的

---

①對此期西部藏區藝術的分析，參看 Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion : The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, pp.42-45.

②參看威他利《衛藏早期寺院》第二章「從耶瑪爾到扎唐」（Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pp.37-68）。

最後一座寺院，也是這種藝術風格的傑出代表①。該寺壁畫的構圖方式在西夏雕版佛經揷圖中得到很好的再現。在這一節中，我們還要討論夏魯寺早期壁畫與西夏繪畫的關係。

一、扎唐寺及其壁畫

扎唐寺②藏文名稱爲grwa-thang dgon-pa位於扎囊縣政府所在地，離桑耶渡口不遠。寺院原有的轉經回廊和庭院建築俱已不存，只有兩層大經堂。其中，一樓爲集會大殿，殿中立有二十根立柱，四壁尚保留有部分創作年代晚近的薩迦派壁畫。集會大殿後部建有一道高大的殿門，從此可以進入內殿佛殿，佛殿內留存扎巴翁協時創作的作品，殿內原先塑有雕像，主尊釋迦牟尼佛位於西壁，雕塑儘管現已不存，但飾有六拏具等神秘動物的大型泥塑身光和背光仍然留存至今；從南北二壁殘存泥塑背光來看，原先在此還分別塑有四尊脅侍菩薩；殿門入口兩側殘存的火焰紋背光表明兩側原塑有護法神。

扎唐寺始建於後弘初期，即一〇八一年，建成於一〇九三年。建寺者是扎囊十三賢人之一的扎巴・翁協巴（grwa-pa mngon-shes-pa），別名喜饒傑瓦・旺秋巴，一〇一二年生於前藏夭如扎地方，幼時入桑耶寺學經，從魯梅弟子亞虛傑瓦沃出家，法名旺秋巴，因生於「扎」地，故名扎巴；因通曉翁巴之學，故稱翁協巴。卒於一〇九〇年，享年七十九歲③。至十三世紀中葉，薩迦王朝統治整個西藏，薩迦派寺院的勢力也隨之擴大，扎唐寺亦在此時改屬薩迦派，寺主是雅隆・扎西曲德，寺內薩迦風格的壁畫即出於此寺改屬薩迦派以後。十八世紀初年，蒙古準噶爾部對扎唐寺破壞較大，本世紀三十一年代熱振攝政時（一九三三—一九四一），對扎唐寺進行了較全面的維修。

①如圖齊教授所言一扎唐寺壁畫或許是最後一次直接的中亞藝術影響的回光，這種藝術曾穿越亞洲，最後消失在茫茫的雪域之中（Tucci, To Lhasa and Beyond, p.148.）」。

②國內外學者對扎唐寺及其壁畫的研究，主要見於西藏自治區文物管理委員會《扎囊縣文物志》（一九八六年內部出版）對扎唐寺的全面描繪；威他利《衛藏早期寺院》之「從耶瑪爾到扎唐」一章；此外，尚有亨斯的兩篇專文：Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, pp.160-69載 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART : Towards a definition of style, London 1997, Henss, Michael, An Unique Treasure of Early Tibetan Art : The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa, Orientations, XXV / 6（1994）pp.48-53。中央民族大學歷史系博士張亞莎以扎唐寺作為博士論文，筆者期望藉此能對扎唐寺進行全面的研究。

③《青史》記扎巴・翁協巴事跡較詳：「（扎巴・翁協巴）於壬子年（宋真宗大中祥符五年，西元一〇一二年）誕生，他和至尊瑪爾巴是同年生。此師少年時曾為歐區人牧羊五年，生起覺悟而在亞盧師座前出家，起名喜饒杰瓦，在師前聽受毗捺耶約一年時間，此後在伯父香敦卻壩座前聽受他所知道的諸法。從伯父前剛一求得「夏溫修法」，即獲見本尊。此外對於一切法都略作聽受即能知道而成為殊勝的通達賢哲。他從『耶』開始至『約』區方面修建了很多寺廟。伯父逝世後，他不樂意在山谷寺廟中住持寺座，而和『納』地旅店的女店主同居，修築新房，講說許多『密續經釋』；並建造上樂金剛像如喜金剛像十萬尊。從那裡出現雅隆地方的弟子，並匯集了許多求學『密續經釋』的學者。有一弟子迎請他到雅隆地方，他生起了大福澤，以此獲得格西扎巴的名稱。中間有一段時間他和當巴桑杰及班智達達瓦貢布二師會面，在當巴師座前供上許多黃金，當巴雖未接受，但仍將息解派九種明燈法門教授傳授給他；達瓦貢布也將「六支瑜伽教授」傳賜與他，他依教授精修而獲證大智。……他年屆七十歲時歲次辛酉（西元一〇八一年）為扎唐寺奠基，直到他年屆七十九歲時被一弟子用筷子穿其心而圓寂時，寺廟大體完成；剩下一些須作的工程，則由其侄郡協和郡楚二人於癸酉（一〇九三年）以前的三年中全部完成，建寺總時間計約十三年。實際上扎巴・翁協巴原為噶當派僧人，後得當巴桑杰傳授息解法門，遂自成一派稱為扎巴派。

扎唐寺最重要的遺存是佛殿內的壁畫。壁畫根據畫面的題材、內容和風格可以分爲兩期。

第一期壁畫的面積佔佛殿內所有壁畫的百分之九十，位於佛殿內南、北、西三面牆壁，主要描繪釋迦牟尼佛、眷屬菩薩及其從衆、禮佛弟子。釋迦牟尼佛居中，左右爲禮佛的菩薩、僧衆和俗人，呈半圓形構圖。主尊像已剝落的壁畫共有兩鋪，位置爲上下構圖。下面的壁畫呈垂直構圖，畫幅較大，而上面的壁畫則呈圓形構圖，畫幅相對較小。側壁的壁畫由於雨水的長期侵蝕而變得斑駁陸離，但畫面仍依稀可辨，表現題材與西壁主尊雕塑背部的壁畫相同，爲脅侍人物環繞釋迦牟尼佛壁畫。釋迦牟尼佛像高約一米，菩薩眷屬像一般高約〇·五—〇·七米。人物像間以花草爲飾，整個牆壁沒有空白之處，滿飾壁畫①。

第二期壁畫位於南北兩壁的最東端，每鋪自上而下各有三尊無量壽佛像，像高約一米，有橢圓形頭背光；頭戴五佛寶冠，袒裸上身，下著長裙；有耳環、耳墜、項鍊、瓔珞、手鐲、臂釧、腳釧、帔帛爲飾，結跏趺坐於仰蓮座上。手印有施捨印、禪定印、論辯印、觸地印四種。這些壁畫與第一期壁畫在風格上差別較大，顯然爲後期所繪，具有濃郁的薩迦派風格。

扎唐寺佛殿的壁畫，除了東頭一小部分第二期作品外，其餘壁畫都是寺院初建時期的作品，即一〇八一年至一〇九三年之間的作品，也就是十一世紀初年的作品。藏文史籍如《青史》、《土觀宗教源流》等對扎唐寺創建者扎巴·翁協巴的事跡有明確的記載，所以該寺的始建年代沒有問題。引起我們重視的是扎唐寺最初的建築樣式與桑耶寺有相同之處，皆爲密教的壇城，扎巴翁協巴本人就是一位伏藏師，並對上樂金剛有所專修。十三世紀時扎唐寺改屬薩迦派，但這只是形式上的改制，沒有記載表明當時對扎唐寺進行了大規模的維修，寺主名雅隆·扎西曲德（yar-klung bkra-shis chos-ldan），從名字看，就知道他是來自雅隆地方的當地人，而不是來自後藏薩迦等地。可見所謂的改屬薩迦派只是形式，不致於對寺院壁畫進

行大規模的改造。扎唐寺的最大一次重修是在熱振時期，那已經是一九三三年前後了。所以，扎唐寺壁畫創作於十一世紀，是沒有疑問的②。

扎唐寺壁畫從構圖分析，其脅侍人物環繞主尊佛陀的構圖，與吐蕃統治敦煌時期的敦煌壁畫和絹畫中佛與弟子，以及四六五窟窟頂四披五方如來及其眷屬的構圖大致相同。這種構圖有一個突出的特點，就是易於安置人物，人物的位置也十分自由。由於作品題材對脅侍人物的造像沒有嚴格的儀軌要求，使得藝術家有一定的空間發揮他們的藝術創造力。與敦煌莫高窟一四八窟的「釋迦牟尼佛涅槃變」的舉哀弟子表現手法極爲相似，扎唐寺壁畫的人物造型也打破了傳統的限制，對脅侍人物的描繪不僅僅停留在形貌的表現上，更重要的是想通過形貌的刻畫來揭示人物的心理，從而營造出一種虔誠的宗教氛圍。遺憾的是，這一源遠流長的繪畫傳承在此後的西藏寺院壁畫中沒有繼承其精髓，而是更加趨於程式化。

①《扎囊縣文物志》，第六八——八七頁「扎唐寺條」。

②在十一——十二世紀西藏繪畫作品大量面市以前，扎唐寺壁畫的存在及其斷代問題經常引起藝術史家和考古學者的困惑。假如確定扎唐寺壁畫是十一世紀初年的作品，其時薩迦派與中原政權還沒有聯繫，這一時期包括扎唐寺在內的西藏繪畫中出現漢地繪畫風格成分，例如扎唐寺壁畫釋迦牟尼佛像蓮座花莖，白色的獅子，尤其是下面的盛裝漢地婦女像等等都表明這些作品受到極強的于闐敦煌風格的影響，它與同一時期在衛藏流行的嚴格意義上的波羅作品風格有所不同。同時，人們對後弘初年下路傳法過程中河湟一帶的佛教美術對西藏藝術的影響缺乏應有的認識，導致很多十一世紀的作品被認定為十三，甚至十四世紀以後的作品，使之與薩迦派發生聯繫，為壁畫中出現的漢地風格找到出處。這種觀點我們在宿白有關扎唐寺斷代的論述中可以看到。

在繪畫技法上，扎唐寺壁畫的凸凹暈染法非常引人注目，這一技法在拉達克地區十一世紀前後建立的藏傳寺院壁畫中同樣出現，如塔波寺和阿爾奇寺的壁畫。但筆者以爲兩地寺院的暈染技法遵循著不同的造像傳承：扎唐寺壁畫隨線賦形，凸凹暈染法主要施與人物面部和衣褶，沒有藏區西部作品人物肢體以凸凹法形成的點光源色斑，重視用線，雖然壁畫中人物的衣飾非常絢爛，色彩對比強烈，但整個作品給我們的感覺莊嚴肅穆；拉達克早期藏傳寺院的壁畫凸凹暈染法突出的光源色斑形成作品由內而外的類似印象派作品的閃爍感，如阿爾奇寺松載殿的佛母像，讓我們感受到內在活力的湧動。動靜對比說明兩地壁畫遵奉不同的美學傳統。扎唐寺壁畫受到了敦煌藝術爲代表的漢地繪畫美學意蘊的影響，阿爾奇寺繪畫傳達了克什米爾的風格，而兩地作品都不同程度的採納了東印度波羅藝術的樣式，尤以藏區西部的作品爲甚。以上技法在扎唐寺後期的西藏波羅藝術中逐漸消失。

從人物造型特徵分析，扎唐寺壁畫中人物描繪形成了自己突出的特徵。釋迦牟尼佛造像繼承了耶瑪爾寺說法釋迦牟尼佛泥塑造像的某些風格，如衣飾的處理手法，袈裟細密的直立線條和團花圖案透露出扎唐寺壁畫與耶瑪爾寺、姜普寺壁畫的聯繫①，但人物形體沒有上述寺院泥塑作品壯碩寬闊的臂膀，面容更具敦煌漢地風格的特徵。扎唐寺呈七分面的脅侍菩薩鼻子的造型與衆不同，鼻梁由眉內梢直線繪下，兩側加以暈染，顯得異常堅挺，鼻翼棱角突出。嘴部較小，嘴角、下唇施以陰影凸現形體特徵；脅侍俗人弟子的面部特徵與菩薩略有差異，更具寫實感。所有人物的面部下頜較小，腮部圓潤，整個面龐呈方形。菩薩頭冠的樣式也是扎唐寺壁畫引人注目的特點，它保留了波羅藝術中早期的契狀頭飾，同時繼承了吐蕃時期的贊普冠帽的樣式②。雖然扎唐寺菩薩頭冠上沒有安放無量壽佛像，但與吐蕃王朝時期松贊干布和其他贊普所戴頭飾的樣式大致相同。這種頭飾的出現在西藏繪畫史上有劃時代的意

義，由此可以看出，在十一世紀西藏藝術已經有了自己的繪畫傳統，他們將吐蕃時期的藝術成分融入由域外引進的藝術樣式中，進而表明前弘期藝術與後弘期藝術之間存在的承繼關係。由於扎唐寺有比較明確的建寺年代，該寺壁畫出現的各種頭飾可以作爲一種斷代的標誌。

扎唐寺壁畫人物（包括菩薩）的衣飾均爲帶有「翻領」的及地長衫，這種服飾與東印度波羅藝術中的人物服飾完全不同，看不出任何波羅藝術影響的痕跡，但與耶瑪爾寺的人物服飾有相似之處。這一時期的其他寺院，如姜普寺、聶薩寺的泥塑作品中也有與此相同的長袍，其隨意、流暢的裝飾風格耐人尋味。其中部分長衫飾有團花紋樣，團花的構圖簡括而富有創造力，同衣邊紋樣繁密的錦緞花紋相得益彰。事實上，扎唐寺「翻領」樣式的服飾與此期繪畫中出現的于闐敦煌漢地風格相適應，我們在敦煌莫高窟第二三一窟、三六〇窟、敦煌絹畫 Ch00350 的「吐蕃贊普並侍從」，莫高窟第一五九窟的「吐蕃贊普」，第三五九窟的吐蕃男供養人像中都能看到這種服飾，只是吐蕃贊普的及地長衫皆爲白色，沒有團花圖案。若加以細分，扎唐寺壁畫的服飾可以分爲兩種不同的風格成分：脅侍人物中的俗人弟子的著裝與唐五代漢地繪畫的男子俗人裝並無二致；菩薩及供養人的衣飾來源比較複雜，但可以確認的是，這種服飾無疑受到西域佛教繪畫的強烈影響，其淵源長達幾個世紀。最早的例證如克孜

①圖版參看 Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990 相關章節插圖。

②這種頭飾最早源於松贊干布，如布達拉宮法王洞松贊干布雕塑和大昭寺松贊干布塑像，根頓群培《白史》（西北民院油印本，第一〇——一一頁，法尊法師譯）云：後世法王每「遇新年等節令，則其所著衣物，謂是往昔之服飾，戴稱做『贊夏』（btsan-zhav）之紅帽，其頂細長，上角有一阿彌陀像，用紅絹纏縛，絹端前面交錯」。

爾石窟第二〇五窟主室前壁門左側的供養人像，可見這種「翻領」樣式，此後如九世紀柏孜克里特石窟回鶻公主像服飾和高昌景教寺持花供養人壁畫①。西域繪畫中這種服飾似乎最初流行於西部藏區，我們在阿里扎達縣東嘎石窟壁畫中也能看到與扎唐寺壁畫類似的服飾（圖版三－三－一）②。西夏中期壁畫中也有這種「翻領」服飾，如莫高窟第四〇九窟東壁門北女供養人像。

扎唐寺人物的頭光較大，呈長橢圓形，頭光的形式與東印度波羅樣式的頭光毫無相似之處，主要有綠色和紅色的色道組成，但也用黃色，甚至用黑色勾勒頭光邊框。釋迦牟尼佛像蓮座下方花莖兩側出人意料的繪有獅子。獅子身體通白，鬃毛綠色，嘴的根部呈方形，尖狀下頦，這種獅子造型最早見於安西榆林窟第二十五窟大日如來法座，同時出現在大昭寺壁畫五方如來蓮座下方、藏王墓墓前石雕，後來在藏族藝術中廣爲流行③。每鋪畫面場景之間的空白之處都精心繪有繁複的幾何形花紋作爲不同畫面之間的分割線，這種花卉幾何分割線僅見於扎唐寺壁畫。從壁畫色彩來看，扎塘寺壁畫中的用色與波羅藝術中的用色特點大相徑庭，除去畫面人物的膚色和袈裟的深紅色外，整個畫面背景幾乎都處在不同影調的石綠色當中，而這種石綠色正是同時期敦煌繪畫喜用的色彩。

人物衣飾上的團花圖案在波斯、粟特、東北印度和古代西域、吐蕃以及與之毗鄰漢地都廣爲流行。漢地繪畫中出現排列整齊的外繞圓暈的團花圖案，時代不早於西元九、十世紀之際。例如，服飾上出現中型圓暈團花圖案，約始於中唐後期，其例如傳周昉繪「揮扇仕女圖」和「簪花仕女圖」。小型圓暈團花圖案出現於晚唐五代，如敦煌莫高窟所出，現藏英國大不列顛博物館的「引路菩薩」和傳顧閎中繪「韓熙載夜宴圖」，其盛行似已遲至十二世紀④。在唐代畫家閻立本創作的「步輦圖」繪畫中，松贊干布派往唐朝的使臣噶爾·東贊身著的

就是這種團花式樣的長袍⑤。這種源自波斯的團花式長衫在吐蕃時期似乎是僧人和高級官員的裝束。藏傳繪畫中的團花圖案的早期例證見於與耶瑪爾寺同時的姜普寺雕塑中俗人官員的服飾。在大日如來佛及其脅侍⑥的東印度波羅風格衣飾及飾帶團花圖案。這些雕塑的風格與耶瑪爾寺和聶薩寺的雕塑風格幾乎完全相同。儘管在佛冠和珠寶飾物的表現上略有變化，但整個構思仍然相同。團花圖案還見於拉達克阿爾奇寺集會殿著名的「王室宴飲圖」，在克什米爾釋迦牟尼佛青銅雕塑的坐墊上也有這種圖案的紋樣⑦。

總而言之，扎唐寺繪畫反映了十一世紀前弘期藝術向後弘期藝術發展演變的過程，如同當時逐漸形成的藏傳佛教，扎唐寺所代表的風格可以看作是一種西藏藝術的流派。它主要包

① Mario Bussagli, Central Asian Painting-From Afghanistan to Sinkiang, Switzerland 1979, p.107, p.112.

② 彭措朗傑編《中國西藏阿里東嘎壁畫》，第五七頁圖版，北京中國大百科全書出版社一九九八年一月出版。筆者認為東嘎壁畫與拉達克斯匹第塔波壁畫屬於同一個時期的作品，大約創作於十世紀末至十一世紀初。

③ 我們通過對扎唐寺西壁南側上部壁畫與大昭寺五方如來壁畫的比較，可以確認是扎唐寺壁畫蓮座下方繪綠鬃白玉獅的處理手法得自大昭寺；這個細節也有助於確認大昭寺的斷代。

④ 宿白《藏傳佛教寺院考古》，第六七—七一頁。

⑤ 參見H·噶爾美《早期漢藏藝術》，第二一頁中引用的根頓群培著作《白史》。據該著，古代的吐蕃贊普以穿戴大食服飾為時尚。

⑥ 參見圖齊《印度——西藏》（一九三二—一九四一年版）卷四第三部分，插圖二十五—三十。

⑦ 這件青銅雕塑現為羅頓·西蒙基金會藏品。參見巴勒一九七五年著作《克什米爾青銅雕塑》圖版二十二上—中。

含兩種主要風格、兩種次風格。吐蕃藝術的遺韻，例如壁畫中獨具特色的菩薩頭飾、蓮座下方出現的白玉綠鬃獅子以及供養人服飾的某些成分①，需要強調的是，這裡所指的吐蕃藝術實際上已經包括了融入其中的早期東印度波羅風格；漢地藝術成分，同樣，此處的漢地藝術成分並不是威他利所指的所謂「西夏風格」，也是遠在前弘期就已經傳入吐蕃的漢地藝術風格影響的繼續，不過漢地藝術進入吐蕃很大一部分是通過于闐敦煌一帶進入吐蕃腹地，其間糅合了很多漢地西域，即所謂中亞的造型特徵，藏人接受這種風格有一部分是作爲「于闐樣式」（li-lugs）而繼承的。所以，西藏繪畫中的于闐風格實際上是漢地繪畫的一種變體。筆者以爲這是確定無疑的。例如釋迦牟尼佛像獅子下方立有四位供養人像，上方的兩位具有典型的西域人容貌，嵌有珠寶的頭飾包有綠色的纏頭，身穿前襟呈「翻領」的西域服飾；下方的兩位供養人（具體身分仍有待研究）具有雍容的漢人面龐，褒衣博帶，長袖及地，服飾樣式與服飾畫法都是漢地風格②。二位女像的服飾使人想起敦煌唐或五代時期的繪畫③。

二、扎唐寺壁畫與西夏繪畫的關係

扎唐寺壁畫創作於十一世紀，就整體而言，作品的創作年代略早於西夏藏傳風格繪畫作品，我們應該在扎唐寺壁畫和西夏繪畫之間找到它們的風格淵源關係。我們前面多次提到威他利的觀點，他在分析了衛藏早期寺院的壁畫和雕塑作品後認爲，衛藏前弘期早期寺院出現的域外因素是「西夏」（Tangut）風格，這種風格在這一時期寺院壁畫的最後傑作扎唐寺壁畫中得到了突出的體現④。作者用了一些篇幅爲西夏藝術對衛藏早期寺院藝術的影響尋找文獻根據，認爲這種影響是後弘初期下路弘法的結果之一⑤。

威他利的觀點有其合理的一面，但是他所說的西夏——波羅風格卻是一個非常模糊的概念。不容否認，朗達瑪滅法以後以魯梅爲首的前往安多河湟一帶學法的僧人在返回衛藏時不僅將遺留邊地的佛法攜至衛藏，很可能也將當地的佛教藝術傳入吐蕃。問題是他們帶回吐蕃的藝術樣式是否可以歸結爲西夏藝術或党項人的藝術則大可商榷，魯梅等人由安多返回衛藏是在九七五年前後⑥，西夏建國於一〇三八年，所以，威他利所說的Tangut不可能指元昊建國以後的西夏，只能是早期的党項。此時，夏州党項政權已經歸屬宋朝，其首領拓跋氏又被賜姓趙，除了地名遺存外，唐時所賜李姓已棄置不用。假如「西夏藝術」確爲魯梅等衆弟子由西夏故地攜入，這種風格被稱爲li-lugs的可能性很小。最爲重要的一點是我們無法界定這一時期的党項藝術的具體形態和風格樣式，因爲現在我們看到的西夏藝術，幾乎都是西夏建

---

①圖版參看金維諾主編《中國美術分類全集——藏傳寺院三》圖版二十一、三十八。

②圖版參看金維諾主編《中國美術分類全集——藏傳寺院三》圖版二十七。

③扎唐寺女像和敦煌壁畫可以比較的圖版見段文杰、史葦湘編，上海布魯塞爾一九八九年出版《敦煌壁畫》圖版一六六——一六七。

④參看Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pp.37-59.

⑤威他利認為當九七八年，當魯梅和其它衛藏傳法諸人返回西藏中部地區重新傳法時，他們很可能將東北地區和西夏極為流行的佛教思想帶回了西藏中部地區。因此，這一地區的藝術也沿此路徑影響到了中部地區。早期衛藏寺院所受的影響即是所謂西夏—波羅藝術。Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pp.56-59.

⑥筆者這裡採用王森的說法，參看《西藏佛教發展史略》，第二六頁。

國以後的作品，其作品的年代，最早的就是敦煌莫高窟西夏改建的前代洞窟，有明確紀年的是莫高窟六十五窟，爲大安十一年（一〇八五）題記①。我們概括西夏藝術的特點，目前只能從莫高窟早中期西夏洞窟壁畫中歸納。然而，這些改建洞窟壁畫的年代大都晚於衛藏早期寺院壁畫，所以兩者之間不存在可比性。即使上述壁畫與衛藏寺院壁畫有母題、風格的類似，這種相似與西夏或党項人沒有關係，是漢地敦煌藝術與吐蕃藝術之間的關係，因爲党項人佔據瓜州和沙州是在一〇三六年。除此之外，我們無法認定也無法想像在魯梅返藏的十世紀末的「西夏藝術」會是如何的情景。因此 li-lugs 理解爲狹義的西夏藝術是不恰當的。

對於耶瑪爾寺、扎唐寺壁畫和雕塑所見域外風格成分，筆者在分析扎唐寺壁畫時將之歸結爲兩種主要風格和兩種次風格成分的融合。假如完全將這些作品遵從耶瑪爾寺的題記認爲 li-lugs 就是于闐風格，並與吐蕃時期于闐藝術家前往吐蕃的史實聯繫起來，這樣我們又忽視了早期衛藏寺院中出現的繪畫和雕塑，雖然受到了來自西域敦煌漢地風格的影響，但這些作品中東印度波羅風格仍然佔有突出地位，例如扎唐寺壁畫中波羅樣式的菩薩頭飾和作爲畫面分割框的卷花圖案。這種「于闐風格」是作爲一種次風格出現的，之所以被特意提出，是因爲當時的藝術家已經將與吐蕃藝術水乳交融的漢地風格和東印度波羅風格看作是本土藝術的一部分。

扎唐寺壁畫與黑水城等西夏繪畫發生聯繫有兩個方面的歷史淵源，影響吐蕃前弘期與後弘初期以敦煌爲代表的漢地藝術同樣孕育了西夏藝術的產生，促進了西夏藝術的成長，或者說居於絲路一線的党項人本身也是廣義的敦煌漢地藝術的創造者，這種風格的藝術延伸到西夏藝術中，從而使得後期的西夏藝術與早期的衛藏繪畫中的于闐敦煌風格的人物造型特徵一些母題具有相似形；其次，吐蕃和党項人近幾個世紀的相互交流與融合，尤其是吐蕃佛教在

党項與西夏的傳播將吸納東印度波羅藝術的衛藏繪畫傳播到西夏。扎唐寺壁畫繪於一〇八一年，黑水城唐卡大部分創作於十二世紀末，前者比後者幾乎要早近一個世紀。所以，我們在黑水城唐卡作品中幾乎找不到與扎唐寺壁畫完全對應的內容，然而，在創作年代較早的西夏雕版刻印的藏傳風格佛經插圖中，與扎唐寺壁畫的相似之處則比較明顯。

當然，黑水城唐卡與扎唐寺壁畫之間仍然存在一些可以比較的地方，筆者在本文第二章第五節初步提及黑水城唐卡的上師像與供養人造像的寫實特徵，這一特徵恰好反映了兩者之間的某種聯繫。

西夏唐卡中出現的僧人上師像在一定程度上擺脱了藏傳繪畫自十一世紀阿爾奇寺仁欽桑布造像爲代表的上師圖像的套路而更趨寫實，並形成了西夏繪畫一個突出的特點。我們前面談到，西夏上師像或者僧人像大多描繪成禿頂連鬢鬍子的人物形象，這種圖像與藏傳繪畫上師像凹形髮際線或「板寸」式的髮式截然不同。我們在前面的分析中談到西夏上師像的禿頂上師與西夏當地的「禿髮」習俗無關，那麼它的造像淵源在那裡呢，這種圖像是否完全是西夏人自己的創造？扎唐寺的禮佛弟子像爲西夏上師像的形成提供了某種風格傳承的可能性。例如扎唐寺西壁北側上部壁畫出現的佛弟子有很多都是髮際線位於頭頂，生有連鬢鬍子的形象，這些圖像與壁畫中同時出現的菩薩像的描繪方法不同，更具有寫實特徵，人物的鼻梁線不是直線繪下，而是根據面部表情對肌肉影響的變化而起伏有致；眉眼的描繪，尤其是眼睛

①關於西夏洞窟的分期，參看劉玉權〈敦煌莫高窟・安西榆林窟西夏洞窟分期〉，《敦煌研究文集》一九八二年第三集；劉玉權〈關於沙州回鶻洞窟的劃分〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第一—二九頁；劉玉權〈敦煌西夏洞窟分期再議〉，《敦煌研究》一九九〇年第三期，第一—一四頁。

的沒有處理成「菩薩眼」，即上眼瞼的中央呈波浪狀凹下，眼睛狹而細長。扎唐寺的佛弟子像，我們在敦煌莫高窟一四八窟「涅槃變」的舉哀弟子中幾乎可以找到對應①，作品都是強調通過不同面部特徵的刻畫來表現人物豐富的內心世界。黑水城唐卡的類似造像見於「十一面八臂觀音」主尊上方兩側出現的大迦葉和從弟阿難像②。然而，西夏繪畫中出現的上師圖像部分失去了扎唐寺壁畫佛弟子像具有的所謂「西域容貌」③。

我們還可以從黑水城唐卡與扎唐寺壁畫菩薩造像，尤其是菩薩頭飾的樣式的異同來分析兩者之間的關係。

與扎唐寺壁畫佛弟子造像和敦煌壁畫聯繫的情景相仿，該寺壁畫與莫高窟四六五窟壁畫菩薩造像的風格與吐蕃統治敦煌時期的壁畫中的菩薩造像也有很多相似之處。現今藏於倫敦大英博物館和巴黎吉美博物館的敦煌時期的絹畫中也能發現很多與扎唐寺壁畫人物風格幾近一致的作品。例如我們多次提及的大英博物館藏吐蕃時期的「藥師淨土變」（八三六年）。藥師佛兩側的脅侍菩薩的造型風格我們在扎唐寺西壁北側下方的兩位脅侍菩薩中可窺其端倪，同樣的菩薩樣式見於四六五窟窟頂四披四方如來蓮座前的兩位菩薩④。這種菩薩樣式同樣見於西夏雕版印畫和多幅黑水城唐卡，例如「聖觀自在大悲心總持功能依經錄」（圖版三－一－一）和德里博物館藏「大孔雀佛母」經文雕版插圖（圖版三－一－二）、「金剛座觸地印釋迦牟尼佛」（圖版二－一－一）、「釋迦牟尼說法圖」（圖版二－一－五）、「十一面八臂觀音」（圖版二－二－一）和「阿彌陀佛淨土變」（圖版二－一－十二）等⑤。

由於有較爲明確的年代，因而扎唐寺壁畫中波羅樣式的菩薩頭飾可以作爲我們分析這種頭飾發展演變的參照。在此，筆者將西夏藏傳繪畫中波羅樣式的頭飾按照大致的年代順序描述如下：

早期波羅樣式的頭冠有兩種風格，一種見於敦煌吐蕃壁畫、絹畫中的脅侍菩薩，典型例證如榆林窟第二十五窟「八大菩薩壇城經變」中大日如來和八大菩薩的頭冠，吐蕃絹畫「金剛手菩薩」（圖版三—二—二）、「大日如來壇城圖」和「藥師淨土變」中出現的脅侍菩薩所戴頭冠，這種頭冠只有一層，沒有明顯的束髮冠帶，不規則菱形的冠花多爲三個或五個，

---

①莫高窟一五八窟涅槃變同樣出現了各族舉哀弟子圖像，其中就有吐蕃贊普，戴著桶狀頭飾，壁畫左上方有藏文題記 bod-btsan-po 。所以扎唐寺壁畫與敦煌作品的關係是無庸置疑的。

②見第二章第五節圖版。

③亨斯將扎唐寺壁畫中的羅漢像的容貌稱為「漢地中亞容貌」（Chinese-Central Asian physiognomies），壁畫中羅漢像的用色也有其特色。認為這些作品可以和絲路沿線寺院的壁畫相互比較，如柏兹克里特石窟的壁畫，這些寺院的壁畫年代在九至十世紀。扎唐寺壁畫中發現的很多花卉母題的圖案與設計具有明顯的中亞特徵，相似的母題在十至十一世紀的敦煌壁畫中也可以找到大量的例證。這些敦煌作品在繪畫涉及的歷史背景與其反映的藝術風格上與西藏（吐蕃）的聯繫從九世紀至十三世紀都見諸文獻記載，例如敦煌莫高窟三十六窟（段文杰、史葦湘一九八九年第二卷，圖版一〇六、一八二）。在同時期的唐卡作品中也可以看到這種風格。此外，（西元七世紀大昭寺覺沃仁波且相前的）天頂及裝飾，銀器及近期在藏區發現的薩珊王朝的織物都是吐蕃時期(或西藏早期)發現不同中亞影響的例證,參看 Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, pp.160-69載 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART : Towards a definition of style, London 1997.

④楊雄編著《敦煌石窟藝術：莫高窟第四六五窟》圖版一—十，江蘇美術出版社一九九六年。

⑤圖版參看本文第二章第一節。

高而寬大，裝飾繁複，髮髻於頭頂聳立。相似的例證見於拉達克塔波寺院壁畫的菩薩像的頭冠，這些作品的創作年代是十一世紀初年（圖版），扎唐寺壁畫與之相比，冠花細小碎密；早期波羅樣式的另一種風格的例證見於大昭寺壁畫，如「五方如來」中大日如來的頭飾（圖版三—二—四）。這種頭飾爲裝飾簡潔的一層冠，有明顯的束髮冠帶，菱形冠花有三個，較爲細小，分飾於冠帶的中央和兩側。與敦煌、塔波寺所見早期頭飾相比，第二種早期頭冠樣式在十一—十二世紀的藏傳繪畫中更爲常見，典型例證如福特藏品的「綠度母」（圖版三—二—十二）、克羅諾斯藏品的絲質「佛頂尊勝佛母像」（圖版二—二—十二）以及黑水城所見緙絲綠度母（圖版二—二—十三）、「蓮花手菩薩」（圖版二—二—三）、寫有西夏文漢文金字榜題的「釋迦牟尼佛說法圖」殘片（圖版二—一—七）等，作品的年代都在十一—十二世紀。後一種樣式在十一世紀前後波羅時期的雕塑和經卷插圖中也經常看到①，其中東印度早期樣式除去額上方的冠環外，頭頂後方的頭髮不用任何裝飾而向上束成（黑色）髮髻，披向肩部的頭髮也較多②。

十一世紀後期藏傳繪畫中波羅樣式的頭冠形式發生了變化，主要是藏人藝術家將吐蕃藝術的成分融入波羅樣式，這就是我們上面談到的藝術家將吐蕃贊普阿彌陀佛筒狀纏頭的樣式與波羅頭飾結合在一起形成扎唐寺壁畫中與衆不同的風格。藏傳繪畫的這種頭飾僅見於扎唐寺壁畫和夏魯寺早期壁畫，是敦煌吐蕃時期壁畫吐蕃贊普頭飾的演化形式③，在布達拉宮法王洞、大昭寺以及江孜白居寺法王三尊像等的松贊干布塑像中也能看到這種頭飾④。我們在莫高窟四六五窟壁畫、黑水城出土的藏傳藝術品中還沒有發現與之完全相同的頭冠樣式。然而，扎唐寺壁畫同樣保留了十一世紀很多的波羅頭冠樣式，此類頭冠在這一時期的藏傳繪畫中極爲多見，與波羅早期頭冠樣式交替在同一幅作品中出現，西夏藏傳繪畫中亦有很多這類

頭冠樣式，表明這些作品之間存在著一定的淵源關係。扎唐寺壁畫的頭冠樣式主要包括(1)吐蕃波羅樣式。戴這種冠飾的菩薩都有垂於雙肩的黑色長髮，頭冠有三個或五個菱形冠花，三花高冠為三層，第一層冠前有二花，冠中部有一花，冠中後部安置筒狀髮髻，與松贊干布冠

① 例如 Huntington, Susan L., The Pāla-Sena Schools of Sculpture（Leiden〔E. J. Brill〕1984）一書，圖版二一七—二二〇，Buddhism：Art and Faith（edited by W. Zwalf, New York, 1985）一書，圖版八十一，斷代在一一〇〇年的東印度貝葉經插圖，其上所繪菩薩都是如此頭飾。

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION：Early Paintings from Central Tibet, p.34, fig. 16 and p.42, fig. 20, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999.

③ 如敦煌壁畫「吐蕃贊普部叢」中贊普及部叢所戴頭飾。敦煌一五九窟和一五八窟。一五九窟的贊普，頭髮用絲綢束為髮髻，在耳朵附近，把辮子紮成花結。贊普頭披一襲白布，王冠上纏繞著筒狀高聳的紅色頭冠，腰間佩掛著一把短劍。《新唐書》（卷二百一十六下）描述這位贊普「身披素褐，結朝霞冒首，佩金鏤劍，缽掣逋立於右」。一五八窟描繪的是吐蕃贊普率眾哀悼佛陀涅槃時的情景，壁畫中的吐蕃贊普也是戴著這種高帽。該鋪人物左上方有藏文 bod btsan-po（「吐蕃贊普」）的題記。

④ 這種吐蕃頭飾或許代表了一種扎唐藝術家的懷念吐蕃諸王的情緒，因為在夏魯寺的壁畫（十一世紀後半葉的那一部分）中，一些俗人供養人也戴這種頭飾。宿白也注意到這種頭飾：「此種高筒狀冠飾，雖與敦煌莫高窟吐蕃佔領時期壁畫中繪出的吐蕃貴族供養像相似，但冠飾前所列之三角飾件卻與後弘期藏傳佛像、菩薩所習見（注三十九劉藝斯《西藏佛教藝術》，圖版三二，《西藏唐卡》『貢唐喇嘛緙絲像』，四六五窟），值得注意的是在日喀則地區夏魯寺大殿門樓底層壁畫所繪此類供養人像的形象亦著有此高筒狀冠飾者。』」宿白《藏傳佛教寺院考古》，第六七—七一頁。

帽一致。五花高冠亦爲三層，第一層冠前有三花，第二層冠中部有二花，第三層冠後部仍是松贊干布冠帽樣式；⑵波羅樣式冠。這種頭冠可以歸納爲四種類型：第一種是三層三冠花頭冠，第一層冠前有二花，第二層冠中部有一花，第三層冠後部有一扁狀高沿，似朝官帽；第二種是三層五冠花頭冠，第一層冠前有三花，第二層冠中部有二花，第三層冠後爲黑色高髮髻，樣式與贊普頭冠不同；第三種是三層五冠花頭冠，前兩層同上，第三層爲花朵狀，頭光外圈爲火焰紋；第四種爲一層五冠花頭冠，冠前有五花，絲繒束髮成高髻，垂髮披肩，高髮髻前繪有一座小佛塔，頭光外圈爲繁縟的火焰紋。必須注意的是，藏傳繪畫波羅頭冠的發展有三個階段，吐蕃時期頭冠的華美繁複與中期的簡潔明快、後期由精簡走向雕飾。所以，中後期的頭飾雖然層次重疊、冠花並列，但有它的規律性。扎唐寺壁畫正好體現了這一點。

扎唐寺波羅樣式的頭冠在黑水城唐卡和雕版印畫中可以找到相似的例證，當然這也是十一—十二世紀藏傳繪畫共有的特徵之一，從而說明它們之間內在的淵源關係。黑水城唐卡「文殊室利菩薩」殘片（圖版三—二—十一）的菩薩頭冠爲三層五冠花樣式，德里博物館藏「大孔雀佛母像」（圖版二—二—七）主尊頭冠爲多層多冠花樣式，脅侍菩薩似爲一層五冠花樣式。黑水城出土的其他藏傳風格雕版印畫的菩薩頭飾幾乎都是單層三菱狀冠花的早期樣式。

事實上，扎唐寺壁畫與黑水城藏傳繪畫的最直接聯繫在於西夏佛經雕版印畫與扎唐寺壁畫幾乎完全相似的構圖方式，從這種聯繫我們可以看出扎唐寺壁畫和西夏藏傳繪畫之間確實存在著淵源關係。這種淵源關係或許不是兩者之間直接的施受，他們可能共同反映著唐五代以來流行於西域敦煌的一種構圖方法，然而，西夏作品明顯的衛藏波羅內容使我們無法將他們與藏傳繪畫分割開來，但它與傳統的波羅樣式又有所不同。金維諾教授在分析扎唐寺壁畫的構圖時寫到：

（扎唐寺）這八鋪以佛説法爲中心的佛傳圖，是晚唐五代時期流行的形式。在高昌以佛立像爲中心，各附以相關人物；在此則以佛坐相爲中心。佛傳情節分別不明顯，但人物刻畫較精，特別是弟子像，通過不同的面形和鬚眉處理，人物富有個性和表情。色彩傳染取凸凹法，衣衫形制有藏區特色，是汲取中原粉本而又有所變革。這一時期西藏佛教壁畫具有明顯的中原影響，顯然與多康地區傳入的圖像有密切關係。①

這種體現晚唐五代西域—敦煌構圖由多康地區傳入吐蕃，形成了扎唐寺壁畫特異的風格；党項人和立國以後的西夏人將藏傳繪畫風格與這種風格糅合起來，西夏繪畫的這種面貌或許是導致威他利認爲扎唐寺壁畫受到西夏風格影響的原因之一②。

扎唐寺壁畫的構圖有如下特徵：主尊釋迦牟尼圖像較大，整個畫面的透視焦點在釋迦牟尼佛作説法印的雙手，所以觀者可以看到由於透視而下展的蓮座和佛陀跏趺的雙腿，使得佛陀圖像比平行透視看到的更大；主尊背光如影隨形，波羅樣式的背龕拱門幾乎隱在背光之後；畫面上方三分之一處描繪神態各異的佛弟子，但主尊頭頂正上方沒有安置弟子。由於位於焦點上方，兩側弟子除了以七分面朝向主尊外，一些弟子的頭部往下，眼神注視説法主尊。畫面中央三分之一及下方三分之一描繪菩薩，有時在下三分之一出現供養人。

黑水城相似的例證見於西夏天盛十九年（一一六七）《佛説聖佛母般若波羅蜜多經》卷首插圖「一切如來般若佛母衆會」（圖版三—一—二），雖然後者比扎唐寺壁畫晚了將近一個世紀，但仍然可以看到之間的淵源關係：主尊寬大的橢圓型背光與扎唐寺殘存雕塑的背光

①金維諾主編《中國美術分類全集——藏傳寺院三》前言。

②參看 Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pp.37-61.

樣式及柏孜克里特石窟的背光樣式極爲相近，主尊帶有團花圖案、極富裝飾的衣飾風格與扎唐寺釋迦牟尼佛引人注目的袈裟似乎顯示他們之間共同的裝飾趣味和審美傾向。插圖的上方是具有髮髻的衆佛弟子像，中央是飾有三菱花高髮髻頭冠的八大菩薩，有兩位菩薩是罕見的正面像；下方所繪十位人物沒有佛弟子凸起的髮髻，似爲僧人像。整個印畫構圖樣式與扎唐寺壁畫大致相似。德里博物館藏西夏印畫殘片也是如此構圖法①。《觀彌勒菩薩上生兜率天經》（一一八九）插圖雖然漢藏風格糅合，但仍然可見扎唐寺構圖的意味，尤其是釋迦牟尼佛像頭光上方的處理手法。

此外，扎唐寺壁畫中的一些人物造型與西夏雕版印畫中的人物可以進行比較。例如天盛十三年（一一六一）雕印《大方廣佛華嚴經・普賢行願品疏序》插圖大日如來法座下方兩側的側面人像（圖版三—三—二）與扎唐寺西壁南側下部壁畫釋迦牟尼蓮座下方的側面立像（圖版三—三—三）。

除了扎唐寺的壁畫之外，繪於十一世紀中葉的夏魯寺②早期壁畫與西夏黑水城唐卡也有風格上的繼承關係。夏魯寺的壁畫大部分是入元以後繪製的，其中也保留了寺院初建時期的一小部分壁畫。這些壁畫保留在古相・扎巴堅贊時期修建的一樓東側的護法神殿，因爲扎巴堅贊建的護法神殿的部分牆壁採用了夏魯寺創建者介尊・喜饒瓊乃最初寺院回廊入口的原有牆壁，即原建寺院大門兩側的南牆和北牆。雖然南北二牆上的壁畫在扎巴堅贊時期經過重繪，壁畫中的主尊釋迦牟尼佛從藝術風格來看，爲扎巴堅贊維修時期的作品，主要按阿尼哥將作坊中的風格描繪而成。但釋迦牟尼佛兩側包括菩薩在內的數排禮佛行列中的人物畫像則體現出典型的波羅藝術風格。尤其是菩薩的造型，同十一世紀東印度的菩薩原型驚人的相似。因此，扎巴堅贊時期的壁畫是在介尊・喜饒瓊乃一〇四五年左右修建的回廊的壁畫基礎上創

作而成的。回廊原來的菩薩壁畫一直保存到了元朝—薩迦派時期，或者是在這一時期得到了重繪，十一世紀的波羅藝術風格特點因而得到了完整的保存。在這鋪壁畫旁邊，有一鋪扎巴堅贊時期的藝術家根據自己風格創作的脅侍禮拜釋迦牟尼佛的組畫，表明了元朝——薩迦派時期的藝術家是根據夏魯寺早期壁畫中的脅侍人物作爲原形進行壁畫創作的事實。可能是因爲創作這鋪壁畫的時候，壁上原來的波羅藝術風格的壁畫可能已經脫落，因而只能根據自己的風格進行創作。同時對原來壁畫脫落的部分據原有風格對其進行重繪。介尊・喜饒瓊乃時期修建的回廊北壁證實了後面這種推測：由於北壁所處的位置更容易遭到風雨的侵蝕，因此沒有按照早期的風格對這裡的壁畫進行重繪。

實際上，這些壁畫的風格特徵十分複雜。在這組脅侍人物中，有波羅風格的菩薩、僧衆、王子和各種西域人物的畫像。僧人舉哀圖像類似莫高窟一四八窟「涅槃變」。王子們的頭冠造型同扎唐寺壁畫中吐蕃贊普類型的頭冠樣式完全相同。禮佛弟子的髮式和鬍鬚樣式，也同扎唐寺壁畫中的造型完全一致。這些因素表明位於前藏的扎唐寺壁畫（一〇八一—一〇九

①Nath, Amarendra, Buddhist Images and Narratives, New Delhi, 1986, pl.XV.

②在西藏編年史上，夏魯寺的創建時間一直是一個懸而未決的難題。文獻中對夏魯寺創建的時間有三種不同的說法。《夏魯寺編年史》認為，夏魯金殿創建於後弘期初期的兔年（《夏魯寺編年史》第十三b葉）。據較早的說法，此兔年為水兔年，即一〇〇三年，而據較晚的說法，為火兔年，即一〇二七年（《後藏志》，第一六一頁和《夏魯寺史》，第一三頁）。最後一種說法則認為是鐵兔年，即一〇四〇年，同另外一個兔年、即一〇三九年的土兔年只有一年之隔。從上面來看，夏魯寺創建於兔年的觀點基本一致，但具體創建於那一個兔年則衆說紛紜。

三）與位於後藏的夏魯寺壁畫（一〇四五）的繪製遵奉了同一種造像傳統①？筆者認爲，雖然夏魯寺壁畫和扎唐寺壁畫有很多共同的特徵，如花卉的圖案和施色方法、一些裝飾母題和西域敦煌漢人形貌特徵等等。然而，扎唐寺壁畫中特定的西域——敦煌風格成分在夏魯寺壁畫中卻沒有發現，波羅影響比較明顯，同期壁畫存在這種差別的原因，可能是扎唐寺和夏魯寺，一個在前藏雅魯藏布江谷地，一個在後藏年楚河西岸，兩座寺院的壁畫分別採用不同的繪畫傳統所致。夏魯寺主要遵奉東印度早期波羅藝術的傳統，而扎唐寺更多的追循融有中亞藝術特質的敦煌藝術傳統。那麼，西夏藏傳繪畫在夏魯寺和扎唐寺壁畫之間更多的遵奉了那一種壁畫的風格呢？

夏魯寺後期壁畫所受外來影響主要來自所謂阿尼哥代表的紐瓦爾藝術，這種藝術在夏魯寺表現爲元薩迦派藝術。假如黑水城唐卡繪於入元以後，必然出現與夏魯寺壁畫諸多相似之處，但是，在夏魯寺壁畫中並沒有發現它們之間明顯的細微風格聯繫。莫高窟四六五窟壁畫亦是如此。我們分析西夏繪畫與夏魯寺壁畫之間的風格聯繫，只能比較前者和早期壁畫的關係。例如，夏魯寺護法神殿南牆的釋迦牟尼佛及其脅侍人物，威他利認爲，這部分壁畫雖然是一〇四五年前後的原作，但在一三〇六年扎巴堅贊重修夏魯寺時由當時的藝術家進行了重繪，這無疑是正確的見解②。我們從這些早期壁畫（圖版三—三—四）中可以看出，夏魯寺初期壁畫的構圖樣式與扎唐寺壁畫幾乎完全相同，圖版中脅侍菩薩的造型在扎唐寺西壁北側下部的兩位供養菩薩造像中可以找到完全的對應③。特別是夏魯寺壁畫中菩薩的頭冠樣式，與扎唐寺壁畫中的出現的頭冠相同，分別有吐蕃波羅樣式，單層冠帶三菱狀冠花後部起吐蕃贊普式樣的桶狀高髮髻。此外尚有波羅樣式的單層五菱花頭冠和三層五菱花頭冠。這些特徵與護法神殿由尼泊爾藝術家按照初期風格補繪作品（圖版三—三—五）比較之後會更加明顯

：早期作品的頭部呈方形，髮際線較低，鼻梁高且直，眼睛和嘴唇較爲寬大；補繪作品中的四位菩薩，頭冠及髮髻都是後期樣式，細小的眉眼、鼻子和嘴唇實際上反映了夏魯寺所受的元代中原藝術的影響，與紐瓦爾藝術並無關聯。

我們上面已經提到，扎唐寺與夏魯寺早期壁畫雖然創作年代相距三十多年，但兩者之間還是有比較明顯的差別，這種差別正是西夏藏傳繪畫與扎唐寺壁畫之間的差異。例如，夏魯寺早期壁畫釋迦牟尼佛與衆眷屬弟子的構圖雖然與扎唐寺相同，但畫面上方的佛弟子像並沒有扎唐寺壁畫佛弟子像極爲強烈的西域敦煌人物的形貌特徵；菩薩的服飾是珠串瓔珞的波羅樣式，佛弟子的服飾是普通的袈裟，沒有扎唐寺壁畫人物具有西域色彩的服裝樣式。此外，

---

①護法神殿北壁壁畫的風格在夏魯寺壁畫中極為特殊，保留了元代漢地藝術的風格。壁畫所繪為四大天王和呈獻供品的公主，背景為雲海。畫面為一片純正的元代中原風格，四大天王也是典型的漢族人物造型，沒有一絲紐瓦爾藝術的痕跡。四大天王的武士裝束和公主飄逸的服飾都在元代極其流行，雲彩的造型特徵也十分明確，可以看出它在漢族裝飾紋樣中占有重要的地位。幾乎成幾何形狀的雲彩在畫面中連成一片，從右角開始，造型明顯發生了變化，從此開始沒有間隙地佈滿了整個畫幅。從中可以圓滿地欣賞到元代中原風格雲彩和金剛手壁畫中按宮廷阿尼哥將作坊的紐瓦爾風格繪製的雲彩之間的不同之處。金剛手壁畫位於氣勢磅礴的元代雙龍壁畫附近，雲紋描繪在寫實性木板背景之上，與轉經回廊造型纖小的雲彩相比更富有氣勢。

②Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pls.50–51. 我們至今仍然能從這些圖像中看到重繪的痕跡，例如頭光被重塗以後厚重的色彩和明顯的筆觸。

③金維諾主編《中國美術分類全集——藏傳寺院三》圖版十六。

夏魯寺主尊釋迦牟尼佛殘存的背龕樣式與扎唐寺主尊背龕完全不同，是典型的波羅風格。我們追溯西夏藏傳繪畫的淵源涉及到衛藏地區十——十一世紀所建一系列寺院，除了耶瑪爾寺（艾旺寺）殘存繪畫、雕塑的個別作品外，其它寺院，如我們本章第二節提到的姜普寺、聶薩寺等與夏魯寺早期壁畫所代表的衛藏風格並不完全相同，耶瑪爾寺雕塑人物具有特徵的服飾（圖版三——三——六）在夏魯寺早期壁畫中消失得無影無蹤，就是在西域風格同樣興盛的扎唐寺，也沒有看到出現在大昭寺、耶瑪爾寺的波羅樣式的法座背龕。所以，後弘期藝術從耶瑪爾寺到扎唐寺雖然存在著一條藝術風格發展的主線，其主要成分就是來自于闐敦煌並且糅合了些許波羅因素的中原風格；然而，我們並不能排除在此過程中某種風格因素的此消彼長，否則，我們無法解釋創作於扎唐寺壁畫之前的夏魯寺早期壁畫，反而沒有晚於它近四十年的扎唐寺壁畫具有更多的所謂「中亞成分」。因此，雖然扎唐寺壁畫以其無與倫比的藝術價值在西藏繪畫史上佔有重要地位，但筆者仍然傾向把扎唐寺壁畫看作是十一世紀衛藏波羅藝術發展過程中一股較大的支流，因爲扎唐寺壁畫的風格在此後的西藏繪畫中沒有繼承下來而逐漸消失了；與此同時，一些流派發展起來，正如夏魯寺壁畫，繼承了自前弘期大昭寺繪畫的傳統，因而，我們在十一——十二世紀的早期衛藏唐卡中，並沒有找到扎唐寺壁畫特有的母題。黑水城雕版印畫的風格與夏魯寺早期壁畫的風格也更爲接近，畫面上方沒有出現類似敦煌吐蕃時期壁畫舉哀弟子形貌的佛弟子。

通過以上的分析，我們可以確認西夏藏傳繪畫與十一世紀創建的夏魯寺和扎唐寺的壁畫之間存在風格淵源關係，但西夏藏傳繪畫作品更多的發展了夏魯寺所代表的風格而不是扎唐寺的繪畫風格；同時，夏魯寺和扎唐寺壁畫之間原本存在風格聯繫反映在扎唐寺壁畫和西夏藏傳繪畫方面構成了兩者之間風格聯繫。因而，西夏藏傳繪畫與夏魯寺早期壁畫有直接的風

格繼承關係，與扎唐寺壁畫的風格聯繫部分屬於平行亞風格之間的重疊。

第四節　黑水城唐卡與榆林窟藏密壁畫

我們要對黑水城唐卡進行全面的研究，除了從風格淵源上分析衛藏繪畫傳統對這些作品的影響、比較西藏作品和黑水城唐卡之間微妙的的風格差異之外，還要對作爲西夏繪畫的黑水城繪畫與其它西夏繪畫，特別是與西夏具有藏傳風格的其它作品進行細緻的辨析，找出黑水城繪畫與這些作品在題材、構圖、設色等等方面的異同，從而更加深入的把握黑水城作品的特質。

西夏的密教分別遵循了漢藏兩種傳統：一種是繼承了由善無畏、金剛智和不空金剛等上師所傳，流行敦煌一帶唐代密教的傳統①，西夏時期的唐密遺存主要保留在敦煌莫高窟將近二十二個洞窟之內②，而且從西夏初期到後期，密教遺跡有逐漸減少的趨勢，描繪的題材與唐代密教表現的題材大體相同，例如不空羂索觀音、千手千眼觀音、如意輪觀音、地藏、普賢變、文殊變、天王、交杵金剛和五方佛等等，這些圖像的描繪與西夏初期西夏人改建、重繪莫高窟前代洞窟的過程相一致，並非是他們自己的創造，只有水月觀音造像在西夏獲得了

①參看周一良著，錢文忠譯《唐代密宗》，第三—八〇頁。

②關於敦煌莫高窟早期的密教遺跡，參看宿白〈敦煌莫高窟密教遺跡札記〉，刊《文物》一九八九年第十期。

長足的進展。所以，至西夏中期，莫高窟的唐密遺跡已經逐漸的消褪①。値得重視的是，西夏早期唐密的造像不僅見諸敦煌石窟，民間也有藝術品流傳。近期發現由私人收藏、完成於西夏貞觀二年（一一〇二）的金銅佛像，就是一個例證②。

西夏密教遵奉的另一種密教傳統是藏傳密教傳統，正如我們在本章第一節分析的那樣，西夏與藏傳佛教的聯繫並非始於西夏建國以後，在党項時期與吐蕃就有很多方面的聯繫。因此，吐蕃統治敦煌時期的早期藏傳風格的作品對榆林窟等地的西夏藏密繪畫亦有一定的影響，例如，完全西藏風格的莫高窟四六五窟③以及藏漢風格結合的榆林窟二十五窟壁畫。筆者以爲，西夏密教在榆林窟發展起來，與吐蕃時期榆林窟二十五窟的存在不無關係④。雖然如此，榆林窟藏密洞窟壁畫的中興與藏傳佛教後弘期佛教支派及其繪畫傳入西夏有直接的關係，因此，榆林窟藏密壁畫與黑水城等西夏作品在繪畫風格上存在諸多相似之處。

西夏有藏傳密教特徵的壁畫都集中在安西榆林窟、東千佛洞和西千佛洞。筆者在本節主要分析黑水城唐卡與以上洞窟所出藏密壁畫之間的風格異同。藉以討論黑水城作品的創作年代和榆林窟等西夏藏密壁畫形成的風格傳承。

一、榆林窟與東西千佛洞的藏密壁畫

1. 榆林窟

榆林窟亦稱萬佛峽，位於今安西縣西南七十五公里處沖刷成的峽谷中。榆林窟現存洞窟四十二個，河東岸三十一窟，西岸十一窟，窟前存有西夏時期的佛塔。由於缺乏可以斷代的碑銘文獻，榆林窟最初的創建年代已無法考證，一般認爲榆林窟開鑿於初唐，盛於吐蕃時期

，終於元代⑤。根據現存的壁畫，榆林窟有唐代四窟、五代八窟、宋代十三窟、回鶻一窟、西夏四窟以及元代三窟。其中繪有藏密內容的是西夏時期的第三窟、第二十九窟；元代的第四窟。

第二十九窟位於榆林窟東崖北端上層一群小禪窟的最裡邊幽暗之處，是西夏時期創建的中型洞窟，形制與敦煌莫高窟第四十五窟相仿，窟室各處有煙熏的痕跡。窟頂爲覆斗形，頂正中繪蓮花座，蓮座外圍有八瓣蓮瓣，每瓣各書一字頭向外的梵文字母，蓮心畫面已殘，窟頂接近窟壁處繪製千佛二行。據說此窟頂爲元代補繪⑥。

二十九窟主壁爲北壁，壁中繪釋迦牟尼佛說法圖，東西兩側各繪一鋪水月觀音⑦。

---

①參看宿白〈榆林、莫高兩窟的藏傳佛教遺跡〉所附圖表統計，刊《藏傳佛教寺院考古》，第二三五頁。

②此幅作品的圖版是白濱轉贈筆者的，據說原作屬於東北的一收藏家所有，這是世界上目前見到的唯一一件留有西夏文銘文的西夏時期的金銅佛像，具體身分有待辨識。

③本文第四章將對四六五窟壁畫與西夏繪畫的關係集中論述，這裡從略。

④榆林窟第二十五窟前室後壁甬道口有光化三年（西元九〇〇年）墨書漢文題記，斯坦因、華爾納等人據此斷定第二十五窟創建於九—十世紀之間。光化三年據唐亡只有七年，但壁畫風格仍然保留了盛唐風格，從窟中主室北壁彌勒經變的西側，有古藏文墨書題記一方，字體是明顯的吐蕃風格。大日如來與八大菩薩壇城完全波羅樣式的頭飾和造型特徵使我們對吐蕃佛教前弘期傳入敦煌深信不疑。

⑤段文杰〈榆林窟的壁畫藝術〉，刊《中國石窟——安西榆林窟》，第一六一—一七六頁。

⑥《中國石窟——安西榆林窟》，第二四一頁，圖版解說一一九。

⑦二十九窟具體的方位圖各家說法都有差異，宿白記窟門開於西壁，劉玉權記窟門開於西壁，然而，敦煌研究院編《中國石窟——安西榆林窟》一書記窟門開於南壁。後一書出版於一九九七年，筆者暫從後一書說法。

窟門開於南壁（前壁），窟門東側描繪西夏男性僧俗供養人行列，以國師為首，從國師圖像的安排可以看出國師在西夏的崇高地位。前室東壁供養人分為上下兩列，上列前首以欄格闢出一方壁面畫國師像，國師坐於方形法座之上，一手拈花，一手作手印（？），內穿褐色大襟僧衣，外罩紅色袈裟；人物描繪七分面，線描勾勒而後施以暈染，所戴冠帽是西夏國師常見的冠帽，其樣式取自西藏早期寧瑪派僧人所戴的通人冠。身後有一小童為國師高舉華蓋。法座前方置有供品桌，下方有十名聽法的僧人，蓮花碑形榜題上方有墨書西夏文題記，譯為「眞義國師西壁智海」。「西壁」是西夏党項人的大姓，所以可以確認這位僧人不是吐蕃或其他外族僧人，而是西夏人自己的國師。

南壁東側上列，緊接國師像後面的是三身男供養人，均頭戴雲鏤冠、穿圓領窄袖袍，腰間有護胯、束帶，著烏皮靴，屬武官服飾；第一身男像西夏文榜題譯為「□□□沙州監軍攝受趙麻玉一心皈依」。下列供養人大多漫漶不清，服飾與上列大致相同，其中第二身榜題譯為「施主長子大瓜州監軍司通判納命趙祖玉一心供養」。由供養人的排列關係和殘存的榜題來看，上列的第二、第三身像為沙州監軍首領趙麻玉之子，而跟隨在第二身後面的兒童像，形體甚小，榜題記為「孫沒力玉一心供養」，當係趙麻玉之孫，此童免冠，頭頂禿髮，反映西夏人的禿髮習俗。值得注意的是，這幅兒童像是以後畫好之後貼上去的。所以，這些任西夏官職的趙麻玉等人請畫中的西夏國師西壁智海主持開鑿了二十九窟，但趙麻玉、趙祖玉的詳盡生平資料付之闕如，否則可以準確確定二十九窟的建窟年代①。

南壁西側與東側對應，繪製女供養人，同樣分為上下兩列，構圖形式也完全一樣。上列之前也有僧人一鋪，由於煙熏黑嚴重而漫漶不清，但留有僧人榜題「出家禪定……那徵平一心供養」，假如此題記就是這位「僧人」的身分，那麼「那徵平」肯定不是僧人像而是西夏

供養人像，很可能是二十九窟的主供養人。因爲在西夏繪畫中，畫面下方人物的安排有兩種方式：一種是整個畫面沒有出現俗人供養人，畫面下方左右角皆繪僧人供養人像，例如黑水城的一幅絲質上樂金剛唐卡左右角的僧人；更爲常見的一種出現在有俗人供養人的畫面中，畫面的一側（多爲右側）爲僧人上師像，另一側爲供養人像，例如黑水城作明佛母像。上列女供養人起頭的「那徵平」有「一心供養」，說明他本人並不是僧人，具體身分有待考證。下列女供養人起首者亦爲一僧人，外披袈裟，內穿左衽綠色錦袍，西夏文榜題云「出家和尚庵梵亦一心皈依；行願者翟萬月成一心隨願」。僧人似爲比丘尼。後隨女供養人共六身，皆戴西夏花釵冠，著右衽窄袖碎花衫，內套裙，下著圓口鉤狀鞋，形象豐腴健碩而挺拔，都是窟門右側男供養人的親眷②。

東壁北側所繪爲藥師經變，雖然完全繼承了漢唐繪畫的風格，但與唐宋時期藥師經變大異其趣，尤其是藥師佛兩側的日光菩薩和月光菩薩身軀偉岸、姿態優雅，面相雍容飽滿，但缺乏唐宋作品的氣度。與之對應的是西壁北側的阿彌陀經變，這是漢地風格的西夏繪畫著意表現的題材。

東壁中間描繪文殊變是一鋪獨具特色的變相。畫面背景矗立如壁的岩山極具造像學意義。文殊菩薩右側一著冠側面像，濃眉、鷹鼻、厚唇，穿世俗官服，其造像應吸收了西夏官吏的形象。西壁中間爲普賢變，畫面色彩與構圖與對稱的文殊變大體相同，背景爲岩山，普賢菩薩乘六牙白象至道場示現。

①《中國石窟——安西榆林窟》，第二四一頁圖版解說。
②相關圖版及解說參看《中國石窟——安西榆林窟》第二十九窟圖版。

榆林窟第二十九窟被稱爲所謂早期藏密窟的重要依據是該窟東壁南側和西壁南側的二幅藏傳佛教護法神像。東壁南側者爲金剛手；西壁南側者爲不動明王。與敦煌莫高窟第四六五窟相似，二十九窟中央也建有方形壇基五層圓壇。最上層置坐佛於蓮座之上，其下第四層爲脅侍菩薩，第二、三層像佚，最下層爲護法像，筆者目前沒有看到此壇的圖版發表。

二十九窟壁畫內容如下表所示：

壁	內容
東壁	一壁南：金剛手；二壁中：文殊變；三壁北：藥師經變
西壁	一壁南：不動明王；二壁中：普賢變；三壁北：阿彌陀經變
南壁（主壁）	一壁東：水月觀音；二壁中：釋迦牟尼佛說法圖；三壁西：水月觀音
北壁（窟門）	一壁西：主供養人（？）與女供養人；二壁中：窟門；三壁東：國師與男供養人

榆林窟第三窟是漢藏密教結合，但藏密色彩更加濃郁的西夏窟。窟形較爲奇特，爲平圓頂穹隆狀窟頂的大型方窟。窟頂所繪壇城四角有金剛杵端頭，觀者可以將此壇城設想爲巨大的交杵金剛，故爲金剛界壇城，壇城中央繪五方如來。

第三窟主壁爲東壁，壁中繪降魔變，這是西夏最爲流行，也是最爲重要的題材。降魔變兩側繪佛本生，上方繪涅槃變。東壁北側爲佛頂尊勝佛母①，南側爲五十一面觀音。

南壁東側與北壁東側相對應，分別描繪藏傳風格的觀音壇城和五方佛壇城。南壁壁中和對應的北壁壁中描繪觀無量壽經變和天請問經變。南壁壁西和北壁壁西分別描繪藏傳風格的胎藏界壇城和金剛界壇城②。窟門所在的西壁南側爲普賢變，北側爲文殊變，窟門上方繪維摩變。窟室中央立有圓壇。

綜觀此窟藏傳繪畫的分布，連同窟頂壇城共有五座壇城，中央圓壇對應窟頂壇城共爲中

心壇，南北壁四鋪壇城爲四方壇，主尊爲金剛座觸地印釋迦牟尼佛。雖然壁畫有一半圖像遵從西夏漢地風格描繪，但整個窟室是按照藏傳密教壇城進行構圖的。

榆林窟第四窟又是一座藏傳密教窟，但此窟爲元代所建。壁畫風格與西夏藏傳繪畫已相去甚遠。榆林窟第十窟原建於西夏，現存元代所繪藏傳繪畫，如甬道北壁東側大日如來像。

2. 安西東千佛洞與西千佛洞

東千佛洞西夏時期的藏傳風格繪畫主要分布在第二窟和第五窟。

安西東千佛洞第三窟窟室前部爲覆斗形，後部中央繞柱有禮佛道。其中三壁繪水月觀音、說法圖；甬道南北壁下繪男女供養人六身，原來各有西夏文榜題，現只存南壁二處，似有「助緣僧」、「檢校」等名③。藏密繪畫出現在窟室前部，窟頂似繪金剛界壇城。窟門開於

①《安西榆林窟》認為是十一面觀音。

②胎藏界是梵文 Garbhadhātu 的意譯。密教認為宇宙萬物皆大日如來的顯現，表現其「理性」（本有的覺悟，即真如佛性）方面，稱胎藏界。稱它隱藏在煩惱之中不顯，故喻為「胎藏」；或者說它具足一切功德，如母胎孕育子體，故稱胎藏，皆就其為覺悟的本源而言。有理（佛性）、因（覺悟之基因）、本覺（本性清淨，為成佛依據）三個主要意義。《大日經》把胎藏界有曼荼羅圖表示，稱為胎藏界曼荼羅。與金剛界並稱「真言兩部」或「金胎兩部」。金剛界是梵文 Vajra-dhātu 的意譯，表現大日如來「智德」的方面稱「金剛界」。以「金剛」喻此智「無有法能破壞之者」（《大日經疏》十二），以能摧破一切煩惱，故名。

③陳炳應〈新發現的西夏文物述論〉，刊寧夏文物管理委員會辦公室、寧夏文化廳文物處編《西夏文史論叢》第一輯，第一二二—一四九頁。

東壁，門上繪千佛；門南北側分繪八臂觀音。後壁（西壁）有像二鋪，每鋪內繪三排坐佛，每排二身。右壁（南壁）內爲藥師經變、外爲八臂觀音。左壁（北壁）內爲淨土變，外爲八臂觀音。

東千佛洞第五窟的形制與第二窟完全相同，前部爲覆斗形，後部有禮佛道。現存壁畫中繪有觀音、涅槃變和藏式壇城。窟門仍在東壁，門南有坐式菩薩，下方有供養人，已殘毀，存墨書西夏文題記一行，可譯爲「（助緣）宮主判刻造者智遠師……」①；門北有六尊坐佛，五位觀音、佛塔和三尊藏式護法神。後壁（西壁）爲僧人說法圖。右壁（南壁）內爲如意輪觀音、中爲八臂觀音、外爲文殊變。左壁（北壁）內、中均爲觀音，外爲普賢變②。

西千佛洞③帶有藏傳繪畫風格的洞窟是元代所建的第二十窟。此窟位於南湖店與西千佛洞主體洞窟之間，與二者都有相當的距離，同莫高窟第四六五窟遠離禮佛窟的情形相仿。此窟的主壁和兩側壁，繪五身佛像。兩側壁的前部各畫一坐一立的藏式菩薩，坐式菩薩身後背龕爲波羅樣式。

從藏傳風格繪畫在榆林窟、東西千佛洞的分布來看，與黑水城西夏藏傳繪畫可以進行比較的作品主要是榆林窟的第二十九窟、第三窟和東千佛洞的第二窟和第五窟。

二、黑水城唐卡與榆林窟等藏密壁畫的風格比較

在進行黑水城西夏藏傳繪畫與榆林窟等西夏藏密壁畫之間的比較研究時，我們首先應該考慮如下問題：

第一、確定兩地作品大致的年代。榆林窟第二十九窟的斷代是根據榆林窟十九窟後甬道

北壁題記，題記全文爲「乾祐二十四年□□□日畫師甘州住戶高崇德小名那徵到此畫秘密堂記之」。題記所在的第十九窟爲五代所建窟，所繪內容不屬密教，而第二十九窟藏於衆禪窟最深處，有可能被稱作秘密堂。宿白最早推斷題記中的秘密堂就是指第二十九窟，繪製年代就是一一九三年。一九九六年劉玉權發表了有關第二十九窟窟主及其營建年代的論文，根據窟內的供養人題記和第二十五窟的西夏文發願文，確認此窟就是建於一一九三年④。從風格判斷，這些壁畫繪於西夏晚期是沒有疑問的。典型的斷代細節出現在第二十九窟金剛手和不動明王下方僧人供養像背光後面的岩山圖案，這種繪爲立體基座的岩山在西藏繪畫中出現在十三世紀尼泊爾紐瓦爾藝術進入西藏以後，西夏時期出現此類母題使我們有必要對這種觀點重新審視。

①陳炳應〈新發現的西夏文物述論〉，刊寧夏文物管理委員會辦公室、寧夏文化廳文物處編《西夏文史論叢》第一輯，第一二二—一四九頁。題記圖版在第一四四頁。

②遺憾的是，除了個別圖版外，筆者目前還沒有得到東千佛洞藏傳風格繪畫的圖版資料，僅就看到的十二幅圖版略作分析。

③關於西千佛洞及其壁畫的介紹，敦煌研究院編《中國石窟——安西榆林窟》，第一七七—一八七頁，刊有張學榮、何靜珍的專文〈西千佛洞概說〉。敦煌的西千佛洞和安西的東千佛洞、水峽口石窟，以及肅北的五個廟石窟都有藏密內容繪畫出現，實際上都與西夏傳藏密的弘揚有關。

④劉玉權〈榆林窟第二十九窟窟主及其營造年代考論〉，刊《段文杰敦煌研究五十年紀念文集》，第一三〇—一三八頁。然而這種說法仍然有很多疑點。第二十九窟完全的藏式作品只是窟頂壇城和東西壁南側的兩尊明王像，其餘完全是漢式作品。反而沒有第三窟的藏密色彩濃郁，所以秘密堂也有可能指第三窟。

第二、任何一種藝術中域外風格的形成與發展，都經歷了最初保留引進的原始風格、引進的外來風格與本土風格的並存，最後形成一種新的本土風格流派的過程。假如我們觀察榆林窟等地的西夏石窟壁畫，觀者幾乎毫無例外的得到這麼一種印象：這些壁畫雖然描繪了某些藏傳佛教的內容，甚至描寫了藏傳繪畫相同的題材或者相同的形象，給我們的感覺它們仍然是道地的西夏作品而沒有藏傳作品的意蘊。這種對藏傳作品的改變體現在繪畫的構圖安排、人物形象的塑造、色彩的應用、背景的處理、線條的筆觸等各個方面。這與黑水城藏傳繪畫迥然不同，黑水城的藏傳唐卡雖然可以確認它的西夏特質，但仍然保留著早期衛藏唐卡的重要特徵，觀者更容易將其確認爲西藏早期唐卡而不是西夏繪畫。所以本文將這些繪畫仍然稱之爲「唐卡」而不是西夏卷軸畫。榆林窟藏密洞窟壁畫的存在說明，到十二世紀末，西夏人已經完全將藏傳繪畫與本土風格有機的融合在一起並創造了一種新的樣式，筆者稱之爲「西夏藏傳風格」。榆林窟西夏藏傳風格繪畫的存在同樣表明黑水城唐卡的某些作品屬於西夏藏傳繪畫發展的早期階段，因爲它們保留了原型藝術的特徵，這些特徵不單純是指造像格式，而是包括作品給觀者的總體感受。

第三、黑水城位於額濟納旗，從直線距離來看，它距安西的路途要比距西夏都城興慶近一些，然而，我們在第二章的有關作品的分析中確認，黑水城的唐卡與銀川附近西夏佛塔出土的絹畫等作品基本上是同一時期的作品。換句話說，黑水城作品遵奉的是西夏京都的風格。由於西夏在瓜州設置西境監軍司——平西軍司，使得瓜州的地位高於莫高窟所在的沙州①。瓜州榆林窟本身亦有自己秉承莫高窟繪塑的強有力的繪畫傳承，外來的風格因素不致於打破這種平衡，從而形成榆林窟藏密繪畫不同於黑水城唐卡的獨特風格。

下面我們從作品的構圖；佛、菩薩、國師、供養人等人物形象的特徵；繪畫色彩的應用

、筆墨勾勒技法；宮殿樣式、花鳥走獸背景景物的描繪等各個方面比較黑水城繪畫與榆林窟等地壁畫之間的異同，特別關注一些護法明王圖像的演變。

從構圖樣式分析，我們本章第二節已經指出，黑水城唐卡遵循了十一——十二世紀衛藏唐卡的構圖方式，長方形方格式構圖，主尊較大，二維空間描繪。這種構圖除了在榆林窟第三窟的壇城圖像安排中看到些微影響外，在榆林窟、東千佛洞的其它西夏洞窟壁畫中都毫無蹤影。筆者以爲，疑被稱爲「秘密堂」的第二十九窟，雖然出現了藏式護法神，但實際上不像是一個按照壇城構圖的藏傳密教窟，窟頂出現的壇城和窟中圓壇都是元時補建②，因爲窟內的壁畫風格與窟頂壇城風格迴異。最明顯的證據是該窟主壁繪釋迦牟尼說法圖，這在密教壇城中是極爲罕見的。藏式護法神安置在靠近窟門一側，作爲單幅的神靈出現而不是作爲壇城來表現，所以第二十九窟不能稱爲嚴格意義上的密教窟。榆林窟第三窟的情形有所不同，該窟壁畫的構圖完全以藏密壇城進行安排，窟頂的大日如來壇城對應窟內圓壇，南北壁四角安置藏式壇城共同構成五方壇城。主壁爲西夏佛教藝術中最爲流行的金剛座降魔印釋迦牟尼佛與佛塔，畫面構圖與黑水城唐卡中的同類作品有明顯的繼承關係。除了窟門所在的南壁之外，整個第三窟壁畫漢藏風格是交替應用的。四鋪藏式壇城的中間繪製了中原風格的天請問經變和觀無量壽經變；藏式風格的降魔變構圖中安排了漢地風格的人物；兩側漢地風格的佛頂

①榆林窟第二十九窟窟門南側東壁男供養人趙祖玉榜題「大瓜州監軍司」，史金波、白濱〈莫高窟、榆林窟西夏文題記研究〉，刊《考古學報》一九八二年第三期。

②《中國石窟——安西榆林窟》，第二四一頁：「（榆林窟）創建於西夏，元代曾在窟內加砌五層圓形中心佛壇，並補畫窟頂。」

尊勝佛母和觀音圖像下方出現了藏式風格的明王。將第二十九窟出現的五幅藏式壇城的造像樣式與黑水城出現的壇城樣式，如上樂金剛壇城和佛頂尊勝佛母壇城加以比較，發現兩地壇城的類型並不相同。楡林窟壇城在外圈對應中央方壇四角的位置皆有金剛杵的端頭，整個壇城被觀想爲巨大的交杵金剛，壇城四門的兩側各有象徵八大中洲的島嶼，這些畫法在同時期的藏傳繪畫中都沒有看到。可以作爲十二世紀西夏繪畫中壇城的原型作品是十一——十二世紀的壇城畫，然而這一時期的西藏壇城衛藏作品只有一幅唐卡，其餘都見於藏區西部的壁畫，如阿里東嘎石窟的壇城壁畫和拉達克地區藏傳寺院的壇城畫，但是這些作品的風格與黑水城或者是楡林窟的西夏壇城風格迥然不同，這些壁畫壇城具有更爲強烈的東印度影響，在構圖上常以衆多小壇城套於大壇城之內構成壇城，壇城中央神靈的安排如同九宮格，沒有出現黑水城具有雙身像的上樂金剛壇城；除了西夏繪畫中的壇城之外，藏傳繪畫中十二世紀至十三世紀初的圓壇式構圖壇城極爲罕見，圓壇式壇城在衛藏繪畫中大量出現是在十四世紀初年的薩迦派繪畫。所以，楡林窟的壇城樣式究竟遵奉何種流派，在沒有新的作品問世以前，我們還不能確定。其次，除了藏式風格的作品之外，楡林窟中原風格的作品與黑水城漢地風格作品的風格有繼承關係，典型作品如楡林窟第二十九窟西壁北側的「阿彌陀經變」與黑水城兩幅阿彌陀佛淨土唐卡，其中蓮池童子的描繪手法可見其中的承繼關係①。二十九窟東壁北側「藥師經變」中藥師佛的火焰狀背光樣式，同樣見於夏魯寺護法神殿早期壁畫②。

從人物形象的塑造來看，黑水城造像中具有突出特點的「黑水城佛陀」樣式在楡林窟等西夏壁畫中也有所表現，但不甚明顯。例如楡林窟第三窟壇城中出現的五方如來和窟頂描繪的千佛像，風格十分類似於賀蘭縣宏佛塔絹質千佛圖中造型，與黑水城的佛像比較，身體比例已有所變化：頸項仍然較短，但五官已經展開，雙臂、腰肢變長③。最能說明黑水城唐卡

與榆林窟等地作品之間緊密聯繫的圖像是菩薩像。從這些藏傳菩薩像的樣式，我們可以大致印證作品創作的年代。例如榆林窟第三窟胎藏界壇城中的四方菩薩普賢、文殊、觀音和彌勒像，佛頂尊勝佛母壇城中的佛頂尊勝像和下方供養菩薩都是典型的東印度波羅風格的樣式。其中佛頂尊勝像是西夏藏傳繪畫著意表現的題材，而供養菩薩的單層三菱花藏傳波羅頭冠屬於早期樣式（圖版三—四—一）。事實上，瓜沙一代的西夏壁畫中的有些作品也完全繼承了西夏都城流行的衛藏風格，我們在東千佛洞第二窟看到這樣一幅持蓮脅侍菩薩（圖版三—四—二）和「菩提樹觀音菩薩」（圖版三—四—三），前一鋪壁畫與黑水城所見的數幅作品的脅侍菩薩圖像完全相同：戴單層鑲嵌珠寶的五菱花頭冠，後置黑色高髮髻，身體呈三道彎式扭曲，雙足並向主尊一側。手臂較長，手掌寬大，身體滿飾瓔珞，與黑水城金剛座釋迦牟尼佛右側的脅侍菩薩④比較如出一轍。後一鋪壁畫雖然是波羅樣式的人物造型，但作品的構圖卻完全是中原意趣。從這兩件作品來看，東千佛洞的西夏藏傳壁畫要比榆林窟的作品更加貼近衛藏繪畫，事實也確實如此。我們在榆林窟第二十九窟和第三窟的蓮座及邊飾中沒有見到衛藏繪畫中典型的五色對卷蓮葉，但在東千佛洞第二窟畫面的分割框出現了黑水城唐卡畫面邊框使用的五色蓮瓣框線。在可望取得更多的東千佛洞壁畫的圖版資料後，對此窟進行深入

---

①參看《中國石窟——安西榆林窟》圖版一二八和本文第二章第一節圖版。

②Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pl.51 and 64.

③比較《中國石窟——安西榆林窟》圖版一五三、一五四榆林窟第三窟壇城如來像和一七三窟頂千佛局部與《西夏佛塔》圖版一八四，和本文第一章第一節所列黑水城佛像圖版。

④李永良主編《河隴文化》圖版二七五。

的研究。

榆林窟壁畫，尤其是榆林窟二十九窟的壁畫重要的史料價值之一是畫面中出現了帶有西夏文題記確認的國師造像。國師圖像的出現使我們有可能對黑水城唐卡畫面下方的上師像的身分進行確認，國師頭冠的樣式也有助於我們瞭解西夏佛教遵從的藏傳佛教的流派。關於西夏國師制度的問題，筆者在本書第一章第五節作了敘述，但現在發現的西夏漢夏文文獻都沒有看到有關國師輿服制度的記載，國師究竟是如何的裝束，人們並不十分清楚。榆林窟第二十九窟的國師造像爲瞭解國師服飾提供具有明確年代的實例。

我們在討論西夏藏傳繪畫中出現的僧人圖像時強調了此類圖像的寫實特徵，這種寫實風格正是在西夏前期國師制度形成之際，作爲宗教藝術的西夏繪畫爲了表現宗教領袖人物應運而生的，雖然西夏僧侶登記制度的完善，此類肖像藝術於西夏後期得以成熟。西夏最初的國師都是來自印度、克什米爾，主要是來自吐蕃的僧人。這些僧人把他們的服飾，尤其是冠帽的樣式帶到西夏，以致於後世西夏自己的國師，仍然沿用這種冠帽樣式。現在，研究西夏佛教的學者雖然承認西夏人在党項羌時期就與吐蕃有密切的聯繫，但還是把藏傳佛教與西夏發生聯繫的時間定在噶瑪噶舉派僧人使藏之後的一一八九年。似乎噶瑪噶舉派主宰了整個西夏的佛教，然而事實卻並非如此。雖然黑水城的「藥師佛唐卡」出現了戴黑帽的噶瑪噶舉僧人，但西夏國師的僧帽卻不是噶瑪噶舉派的樣式，這種帽子是早期寧瑪派僧人的「通人冠」，其樣式見於敦煌莫高窟第四六五窟東壁門上供養僧人像，詳情我們將在下一章進行分析。

榆林窟這位西壁照海國師所著山形冠帽（圖版三—四—四），多次出現在黑水城唐卡中。例如「作明佛母」唐卡（圖版二—二—六）、「上樂金剛殘片」和「大黑天神唐卡」（圖版二—四—二），尤以後一幅作品最爲相似，甚至兩位國師的服飾和場景也基本相同，這些

僧人無疑都是西夏人擔任的國師。黑水城唐卡的國師坐在方墊之上，榆林窟上師的方墊繪成方桌須彌座；兩位國師的前方都立有供品桌，並著短袖右衽坎肩。榆林窟西夏國師像的裝束在黑水城唐卡中的「上師像」（圖版二—五—三）中可以找到完全對應：榆林窟西壁國師穿黃色短袖右衽坎肩，黑水城上師所露內衣亦爲右衽，因其右臂位於紅色肩披之內，我們不能確認是否短袖，但由以上兩幅作品爲證，它與榆林窟樣式是相同的；榆林窟國師黃色坎肩之外著紅棕色袈裟，黑水城上師黃色坎肩之外亦著紅棕色袈裟，但這位上師的紅色肩披，在榆林窟國師服飾中沒有出現。至此可以確認，黑水城那幅不能辨明身分的上師是西夏國師無疑，而不是西藏僧人！假如他帶有頭冠必定是西壁國師所戴的頭冠樣式。

與黑水城上師像細密的寫實風格類似，榆林窟國師像的肖像寫實風格得到了進一步的發展，這與榆林窟第二十九窟供養人的高超的寫實技巧是統一的①。例如，人物的五官處理與衛藏繪畫格式化的僧人上師像截然不同，沒有狹而細長、眼瞼中央凹下的佛相，耳朵的誇張也有限度。人物的眉眼似皆從寫生而來，人物豐肥突起的腮部是第二十九窟包括供養人在內的壁畫造型特徵之一，這種特徵在黑水城出土的漢地卷軸畫中表現得亦非常明顯②。

榆林窟的女供養人造像與黑水城漢地卷軸畫「觀音菩薩像」下方出現的女供養人像造像

①據劉玉權分析，在榆林窟第二十九窟營造完工之際，「窟主們親臨現場，一則來督察驗收這座家窟的完成情況，準備參加其『開光』慶典；二則既來到現場也就為畫師們繪製其供養畫像提供寫生模特兒；三則順便對整個榆林窟做一次巡禮」。劉玉權〈榆林窟第二十九窟窟主及其營造年代考論〉，刊《段文杰敦煌研究五十年紀念文集》，第一三七頁。

②參看《絲路上消失的王國》圖版四十三、四十九、五十—五十一。

下頜和腮部較為突出。

風格完全一致。我們已經在本文第一章第五節對兩者進行了對比。但是，榆林窟女供養人的

除了年代不確定的窟頂之外，榆林窟第二十九窟被稱為藏密窟的主要依據是東西兩壁靠近窟門一側的明王和護法神像。東壁南側護法（圖版三－四－五）黃髮直豎，以蓮花冠飾約束；生有三目，口中銜蛇頭，左手執蛇尾，右手持金剛杵，右腿弓起踩踏一三首蛇身上；各種項飾、環釧、瓔珞、花蔓嚴身，裸體，腰間繫虎皮裙。從其持物判斷，應為金剛手。西夏人稱這種金剛手為「青衣金剛手」或「吉祥金剛手」，黑水城出土的西夏漢文文獻中有專門修習這位神靈的儀軌文①。然而，這種金剛手像與十二世紀前後的金剛手造像有較大的差距：藏傳繪畫金剛手右手持金剛，左手屈於胸前作期克手印；榆林窟這位金剛手以右手執蛇，左手向外伸出。筆者沒有在藏傳繪畫中找到完全相同的造像樣式，或許這種圖像與整個第二十九窟西夏化的藏式傳統有關。因為漢地佛教稱金剛手菩薩為「金剛」，是金剛持的忿怒相身形或不空成就佛的化身，屬於四大明王之一。格倫沃德（Grun wedel）將金剛手等同為印度的雨神天帝釋或因陀羅（śakra 或 Indra），就像在犍陀羅雕塑中表現的那樣。玄奘提到與釋迦牟尼佛在一起的金剛手，說他在優填王處降伏了大蛇。另有一種說法認為，諸龍前往釋迦牟尼佛座前聽法之時，金剛手負責看管諸龍以免他們受到其天敵迦樓羅的攻擊。由於諸龍被認為是雲雨雷電之主，因而保護諸龍的金剛手被認為是雨神，在北傳佛教中往往在祈雨時供奉金剛手②。榆林窟的金剛手腳踩三頭大蛇，口啖蛇，手執蛇；其頭冠的飾釵不是波羅風格，也不是藏傳不動明王的交頸蛇頭，而是見於敦煌唐五代以來的菩薩明王頭飾。筆者確認繪為藏傳風格的金剛手，其圖像淵源實際上並非得自十一－十二世紀衛藏地區的藏傳圖像

，而是出自敦煌唐吐蕃以來的明王圖像，例如吐蕃統治時期的大英博物館藏敦煌絹畫「千手千眼觀音壇城」下方明王像③。同樣，我們在榆林窟第三窟「五十一面觀音變」下方看到有與此風格近似的觀音部衆，密跡金剛和火頭金剛④，這種火頭金剛就出現在大英博物館絹畫和四川大足寶頂山摩崖造像「劉本尊行化圖」⑤。所以，榆林窟金剛手爲吐蕃時期帶有中原風格的金剛手樣式不難理解。實際上，銜龍金剛手的樣式也在元一代傳入西藏，例如德國私人收藏的一幅大輪金剛手（Mahachakra Vajrapani），這是金剛手的一種特殊身相，藍色身形，三面六臂，中間兩手執蛇並以口啖蛇（圖版三—四—六），說明這幅圖像與榆林窟第二十九窟金剛手有共同的圖像淵源，以致於介紹這幅唐卡的亨斯博士強調「這幅作品的造像主題

①參看《俄藏黑水城文獻》第五卷，第二九六—二九七頁：「修青衣金剛手法事」；另有「吉祥金剛手燒壇儀」，第二九三—二九六頁。參看本文附錄。

②Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, pp. 50-53. Grunwedal, Buddhistische Kunst（English translation）p.90.

③圖版見於 Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas : Chinese Art from the Silk Route, London 1990，圖版四。

④《中國石窟——安西榆林窟》圖版一四五。

⑤參看劉長久等編《大足石刻研究》附圖五，四川社會科學院出版社一九八五年版。事實上，大足寶頂山所見密教遺跡與榆林窟密教遺跡之間的關係同樣反映了中原地區早期雜密演變為唐密並與藏密交叉的情形。

、構圖和風格非常之罕見，在整個十三世紀和十四世紀沒有任何可以與之比較的作品」①。這幅唐卡是元代（十四世紀初）在內地刺繡的作品，亨斯認爲其原件出自西藏薩迦派寺院，與阿尼哥之紐瓦爾流派傳入有關②。筆者以爲這幅唐卡的內容和形式都與漢地藝術有密切的關係，在藏傳佛教的造像學中又沒有發現類似的圖像，所以這幅大輪金剛手有可能是依據漢地粉本加以改造而繪製的，或許它與阿尼哥攜入的尼泊爾地方遺留的印度早期樣式有關。由此例證我們發現，榆林窟出現的密教遺跡是探索藏密與敦煌石窟所存唐密銜接的極爲難得的形象資料③。

與金剛手相對應的西壁南側的一鋪護法（圖版三—四—七）④，頭髮向上豎起，飾釵與金剛手完全相同；右手持劍，左手持繩索。筆者依此持物可以確認其爲不動明王⑤。除了虎皮圍腰之外，榆林窟的不動明王與藏傳繪畫的不動明王略有差異，但仍然可以確認爲藏傳繪畫的樣式。

榆林窟兩鋪明王像的下方各繪有兩位供養僧人像。背龕後面的岩壁恰好就是明王蓮座的基座，榆林窟出現這種立體岩山圖案表明窟內明王造像的藏傳性質。奇怪的是，第二十九窟的岩山樣式在第三窟沒有看到，但在元代創建的第四窟隨處可見。

從繪畫技法及色彩風格來看，榆林窟的藏傳繪畫與其他漢地風格的西夏繪畫一樣，仍然採用了西夏傳統的技法和用色習慣，而沒有顧及衛藏繪畫傳統的用筆方法與色彩喜好。描繪人物時，更加側重用線造型，以線勾勒形體而不是衛藏繪畫用線界定形體輪廓然後平塗色彩並以色彩銷蝕線條感。例如第二十九窟金剛手的面部特性描繪，忿怒的雙目，皺起的鼻頭，怒張的鼻孔都是用線條勾勒的。第三窟的火頭金剛，爲了強調人物的力度，作品仍然沿用了源自敦煌繪畫的處理手法——暈染法來表現金剛的肌肉。整個榆林窟藏密洞窟的壁畫沒有黑

水城唐卡體現的衛藏繪畫的色彩暖色主調，濃重的石綠色彌漫於壁畫畫面，其粉質顏料的特徵使之浮現於畫面視覺前方而使整個繪畫趨於冷調，從而失掉了衛藏繪畫內在的活力和生機，所以榆林窟等地的藏傳繪畫，即使完全模仿了衛藏作品的造像樣式，如東千佛洞第二窟的脅侍菩薩，但仍然缺乏生命力。或許這也是整個西夏繪畫致命的弱點所在，雖然繼承了唐五代繪畫的風格，但喪失了其中的意蘊，正如謝稚柳所說：「自來論繪事，未有及西夏者。……其畫派遠宗唐法，不入宋初人一筆，妙能自創，儼然成一家。畫頗整飭，但氣宇偏小，少情味耳⑥。」黑水城唐卡與榆林窟壁畫在這一方面截然不同，雖然它們也完全是西夏藏傳繪畫，同樣也使用西夏繪畫中喜用的石綠色，但其主要作品卻保留了衛藏此期繪畫厚重而不失明麗的色彩基調，這些地域色彩反而增加了作品的生氣。最典型的例證就是黑水城那幅著名

---

①②Henss, Michael, The Woven Image：Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties, Orientations, 12, 1997, p.28.fig.4. 此幅唐卡上方圖像從左至右分別為閻摩敵和閻摩；主尊腳下所踩為印度神靈梵天和帝釋。唐卡的上方繡有七個藏文字母 vOm-Vaj-ra-pa-ni-hum 。作品是一九六七年購於印度。

③宿白指出，「十五世紀以前的藏傳密跡，西藏地區保存甚少，現知保存較多且具系統的地點是莫高、榆林兩窟。兩窟藏傳密跡又直接與所存唐密遺跡相銜接，因而又是探索唐密、藏密關係的極為難得的形象資料」。參看《中國石窟寺研究》前言。

④此幅圖版由筆者一九九七年考察二十九窟時拍攝。

⑤有關不動明王的造像特點，筆者已經在本文第二章第四節進行了分析，在此不贅。

⑥謝稚柳《敦煌藝術敘錄》，上海古典文學出版社一九五七年。

的「上樂金剛如意輪壇城」（圖版二一三一一），主尊頭光出人意料的使用了石綠色，明銳的色彩對比而使得主尊雙身像頭部成爲視覺中心而異常醒目。第二十九窟明王像等也用石綠色頭光但被窟內文殊變、藥師經變等大面積的石綠冷色調淹沒了。

榆林窟的藏密藝術風格在當地得到的繼承，榆林窟第四窟在很多細節上與榆林窟第三窟相似，如第三窟南壁東側觀音壇城主尊波羅樣式背龕與第四窟南壁東側白度母背龕之細節，兩窟出現的壇城樣式頗多相似之處。第四窟有些護法圖像還直接採自第二十九窟的明王圖像，如第四窟南壁中間的觀音壇城，主尊觀音右側脅侍菩薩之金剛手，就完全是二十九窟東壁南側的金剛手而不是藏傳金剛手菩薩①。這些細節的相似說明，至少從第二十九窟建立的一九三年到入元以後，榆林窟的元代藏密作品遵奉的是西夏藏傳繪畫流派，而不是在元代重新開始的所謂莫高窟第四六五窟的噶瑪噶舉派。順便說一句，楊雄認爲榆林窟第四窟壁畫「在藝術上表現出的則爲漢地畫風，很可能是藏密僧人指導漢地畫家完成的」②。實際情況卻並非如此，榆林窟第四窟是有畫家題記的窟室，恰恰就是在第四六五窟圖集刊布的圖版中，藏文題記明明白白的寫著畫家的名字：「丹岱巴」，藏文作den-teg-pa-bris，bris者，繪畫也③。從名字看，這位畫家不是漢人，可能是蒙古人？

榆林窟值得討論的另一個問題是第三窟東壁南側「五十一面觀音圖」所謂的「勞動場面」，因爲這些圖像是相關的儀軌文獻沒有記載的，或許是畫工藝術家自己的創造④。然而，筆者考慮這些圖像或許是印度大成就者的一種變體風格，因爲其中描繪的人物事跡，與藏傳繪畫流行的大成就者造像都有關係。例如，種田者似爲米提那巴mi-dhi-na-pa⑤；「釀酒者」爲蒂拉巴 ti-lla-pa ；踏碓者爲「踏碓師」，亦稱「舂米師」，藏文作 nidha-pa ，尼達巴或譯「囊迦巴」；鍛鐵者似指甘婆梨波（ ka-bari-pa ）；「商旅者」爲左吉巴dzo-ki-pa；「舟

坊」意指阿囊高里 a-nañgo-li ⑥。我們將一份藏文刻本中的上述圖像與這些「勞動場面」加以對比（圖版三—四—八）⑦：

通過這些圖版的比較，我們可以確認榆林窟第三窟「五十一面觀音圖」中顯得頗爲突兀

---

①全圖見《中國石窟——安西榆林窟》圖版一八九。

②參看《敦煌石窟藝術——莫高窟第四六五窟》，第二八頁。

③圖版為〈莫高窟第四六五窟〉圖版三〇三「榆林窟第四窟西壁門北男供養人像」，此條題記筆者在一九九六年訪問榆林窟時就抄錄了下來，並告訴了榆林窟的工作人員，然而他們可能沒有在意，所以仍然在探討此窟的畫家。筆者這裡將題記全文轉寫如下：〔o-ma-〕ni-padma-hovu / hovu / ovo -ovo-bdz〔？〕- bam-hovu//den-teg-pas bris/ 。題記前面是六字箴言，後面是畫家題記。

④參看段文杰〈榆林窟的壁畫藝術〉，載《中國石窟——安西榆林窟》，第一六一—一七六頁。又見張伯元《安西榆林窟》，第五四—五五頁：「圍繞大悲變相的左右畫出了俗佛人物、動物、交通、生產工具、耕作……這些與宗教毫無關係的對象進入莊嚴的佛堂，是出自宗教儀式上的供養，或是出於人們的社會生活和潛意識心理需要？這是一個值得深入探討的問題。它絕非匠師們的隨意之作。」

⑤grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so // mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, pp. 98-99.

⑥其傳記見於 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so // mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, p.143-144.

⑦第三窟「勞動場面」線描圖轉引自段文傑論文插圖，藏文刻本插圖取自 Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas : A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984.

的這些勞動場面的出現與藏傳繪畫中大成就者造像的流行有直接關係，將八十四大成就者像與觀音像放在一起描繪所體現的意蘊實際上是將西夏漢藏兩種不同的密教傳統糅合在一起，這才是西夏人眞正的創造！這些圖像我們在敦煌第四六五窟中可以找到相似的場面。第三窟大成就者造像的完全中原化與整個榆林窟處理藏式題材的作法相互吻合。

本節末尾筆者就敦煌莫高窟第四六二窟積沙及廢墟中發現的「泥質模製經變」略作分析，實際上這幅經變是一鋪釋迦牟尼佛說法圖影塑（圖版三－四－九），佛陀造像風格亦具有典型的西夏風格的黑水城佛陀特徵①。其背龕樣式在早期衛藏繪畫中並不常見，是一種融和了克什米爾風格的藏式西夏風格。尤其是釋迦牟尼佛法座龕頂的迦樓羅獸頭、宮殿樣式及其兩側的獅羊。尤其是宮殿頂上的迦樓羅與獅羊同時出現的處理手法，是克什米爾風格與波羅風格的結合，其例證在西藏繪畫中極爲罕見，我們只能在十－十一世紀的作品中找到與此對應的作品，例如現藏愛爾米達什博物館的彌勒佛的青銅坐像，這件金銅佛的斷代是西元十世紀或十一世紀②。作品所帶的藏區西部的風格甚至說明這鋪影塑的創作可以早至十一世紀。然而，我們在黑水城出土的雕版印畫可以找到與此經變基本相似的作品，如雕版西夏刊「說法圖」③（圖版三－四－一〇），上有漢文榜題「如來鷲峰山……演說般若」。我們對這兩件作品加以比較，可以發現第四六二窟的背龕與雕版繪畫的背龕完全是同一種樣式，畫面下方菩薩的安置與雕版畫構圖方式相同，只是適應雕塑的要求坐了簡化處理。兩件作品背光後面都出現具有藏傳繪畫標記性特徵的岩山圖案；雕版說法圖下方的岩山樣式我們在上面論述的榆林窟第二十九窟、乃至入元以後的第四窟都可以看到。從影塑風格判定，莫高窟第四六二窟的說法經變爲西夏作品④。

①彭金章、沙武田〈敦煌莫高窟北區洞窟清理發掘簡報〉，《文物》一九九八年第十期，第四－二一頁。

②彌勒佛青銅像圖版見萊因和瑟曼《智慧與慈悲》圖版十。模製經變說法圖圖版刊於《文物》一九九八年第三期封二。

③圖版採自 Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975, p.39, pl.22.

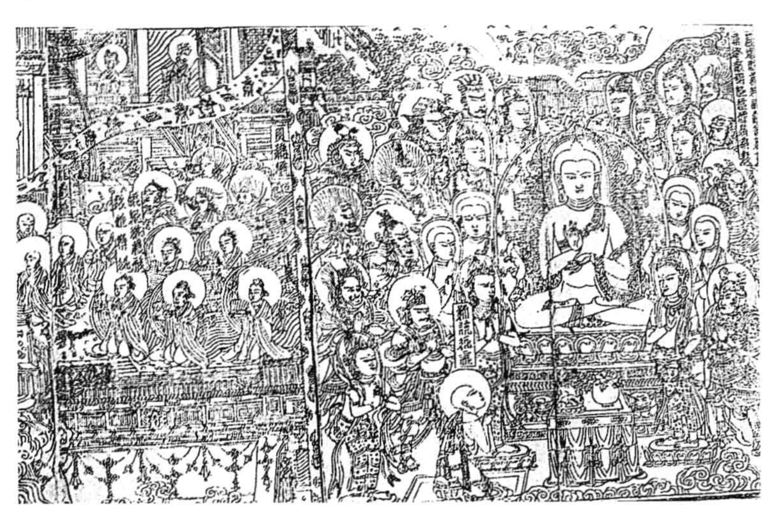
④報告描述「出土的模製經變如第四六二窟：四，用紅膠泥加麻製成，呈長方形，高二十二、寬十五釐米，有邊框。其形象為中間一佛說法，佛左右及佛座下有六身雙手合十的菩薩和四身弟子聽法。經變全部敷彩，其中佛身施金色，因該模製經變高度與第四六二窟後室西壁所留貼痕高度相等，故推測該經變原應粘貼於後室西壁，其時代為元代」。將這塊影塑定為元代作品，是因為四六二窟被定為元窟。宿白描述四六二窟時寫道：「第四六二窟是塔廟窟，具有後室，並附有前廊。後室方形平頂，後（西）壁上方原貼影塑千佛，壁前設佛座，像佚座已殘。前壁南側有『至治三年（一三二三年）五月初三日記耳』題記。前室方形，南北坡頂，室正中原建噶當覺頓式塔一座，已損毀，僅存殘段，其中覆缽殘塊外敷金彩尚豔。南壁內側有『七月十八日作塔工畢記耳』題記，題記之東和前廊東側各鑿一禪室。北壁畫供養人四身，中間戴姑姑冠蒙古裝的女像是主像。」假如四六二窟所見模製經變確為後壁影塑，結合題記和蒙古裝供養人像，似乎可以斷代此藏式風格影塑是元代作品。



3-1-1


梵言 阿唥捉 末遏斡帝
弥怛 紇哩嚓也 須嘚囉
此云佛說聖佛母般若波羅蜜多心經
蘭山覺行國師沙門 德慧奉 勅譯
奉天顯道耀武宣文神謀

3-1-2



3-1-3



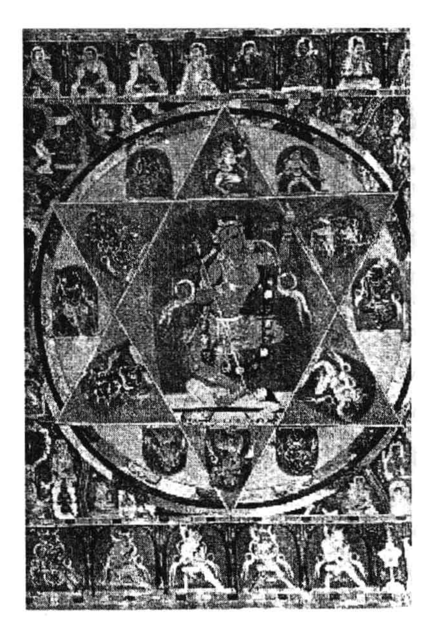
3-2-1



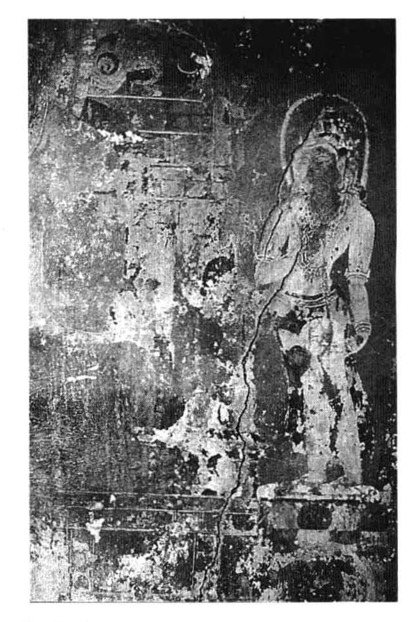
3-2-3



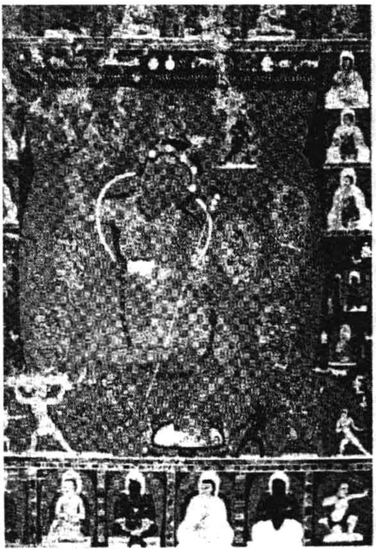
3-2-2



3-2-6



3-2-4



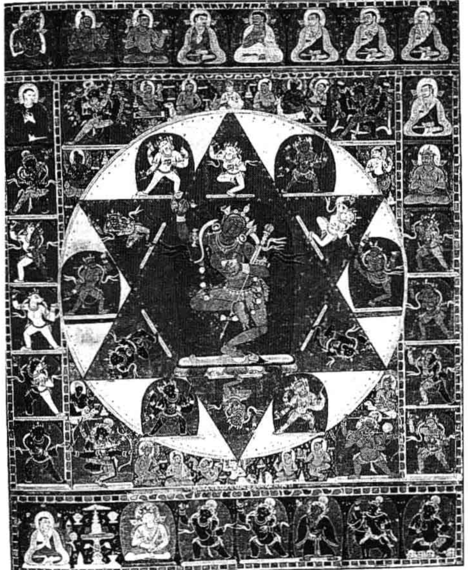
3-2-7



3-2-5



3-2-10



3-2-8



3-2-12



3-2-9



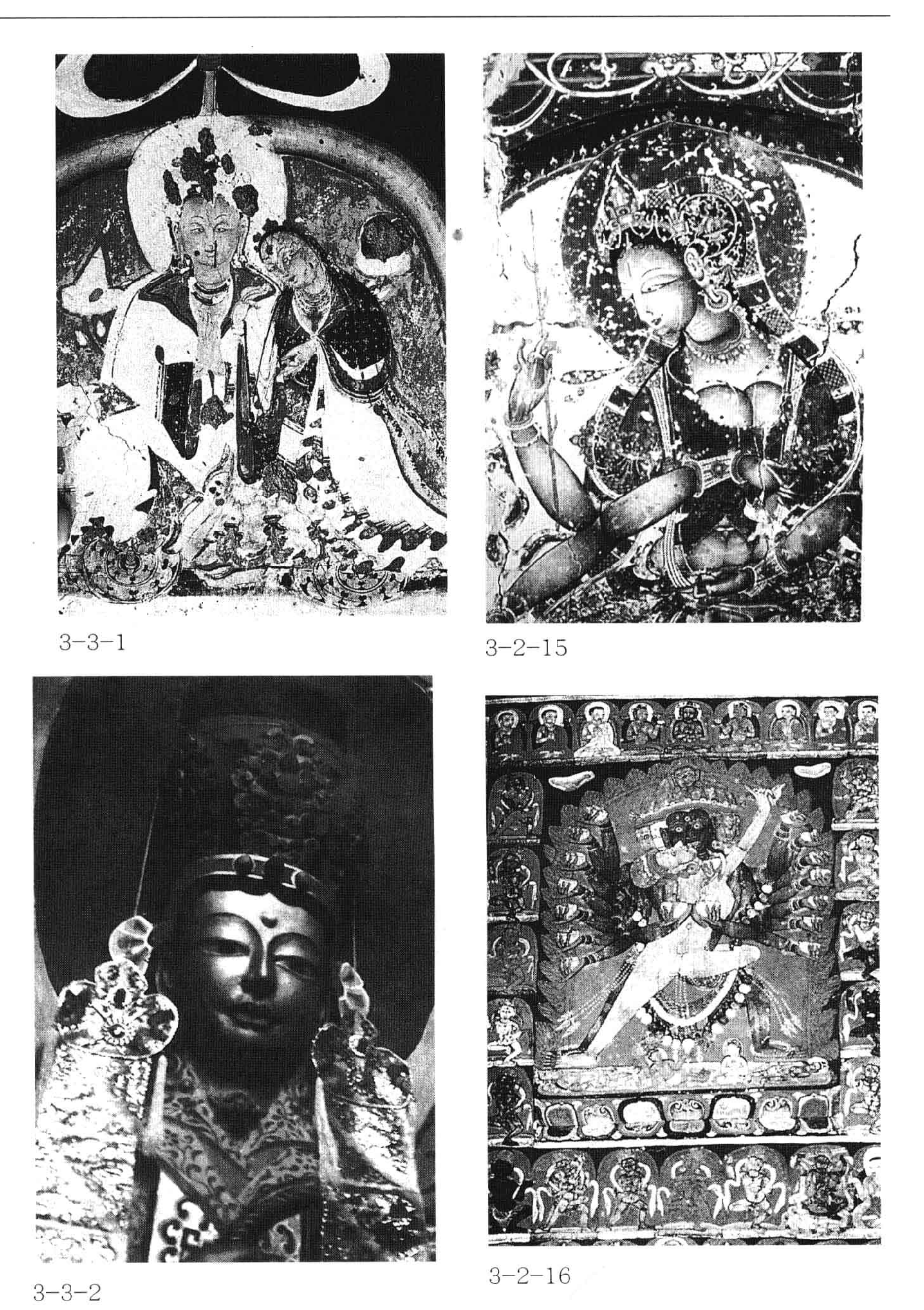
3-2-13



3-2-14



3-2-11



3-3-1

3-2-15

3-3-2

3-2-16



3-3-3



3-3-5



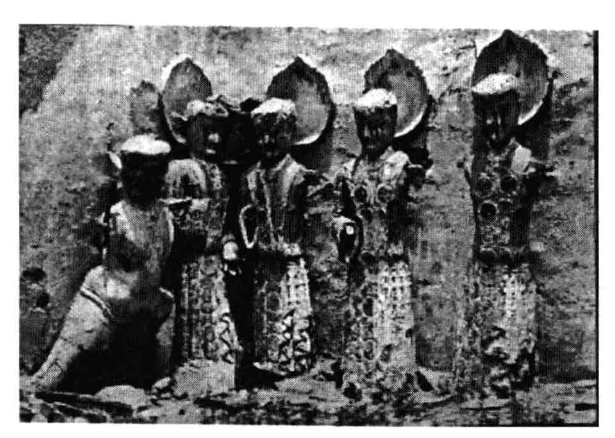
3-3-4



3-3-8



3-3-6



3-3-7



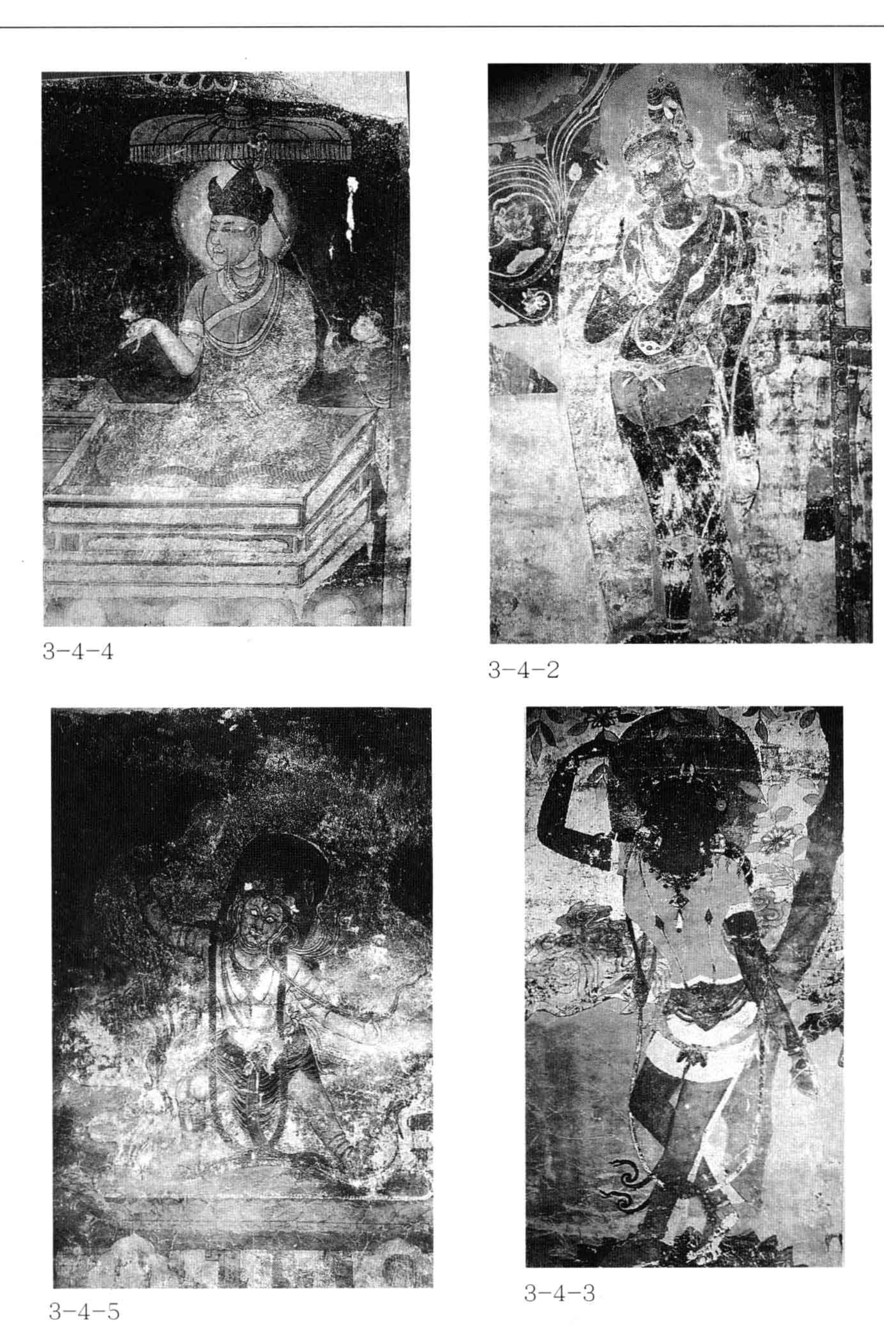
3-4-1



3-3-10



3-3-9



3-4-4

3-4-2

3-4-5

3-4-3



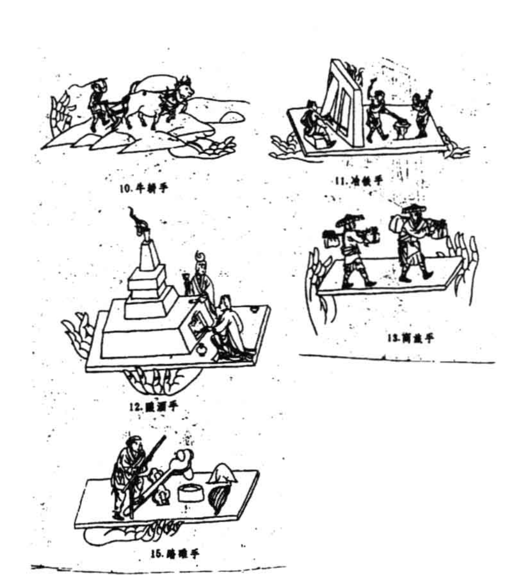
3-4-7



3-4-6



3-4-9



3-4-8



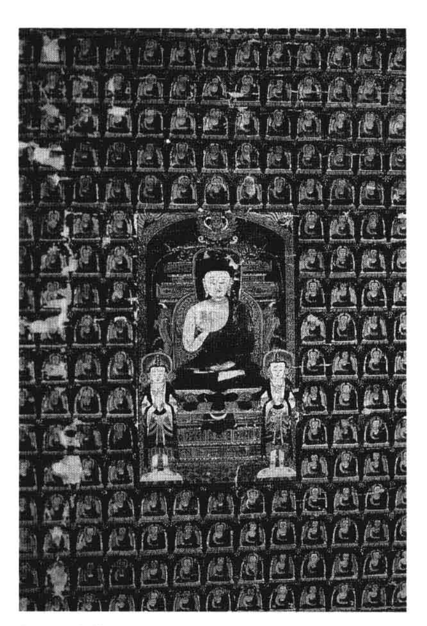
3-4-8b



3-4-8c



3-4-8d

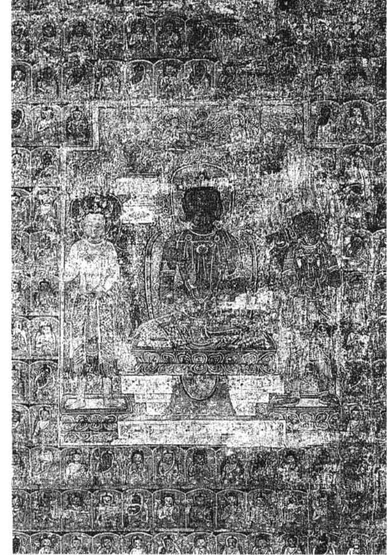


3-4-12



3-4-10





3-4-13



3-4-11

第四章　黑水城唐卡的形制與唐卡的起源

現在我們所見到的唐卡作品，大部分是十三世紀，甚至是十四世紀以後的作品，早期作品非常之少，這就使得十二至十三世紀前後的早期作品非常的珍貴，這些作品例證對於研究唐卡這種獨特的藝術形式的起源與發展具有重要的意義。此外，傳世的作品由於輾轉流傳，唐卡的原始裝裱大都毀壞，現在我們見到的早期作品裝裱很多都是後人為保護唐卡畫面而改裝的，從這些裝裱形式本身我們不能判定唐卡創作的大致年代。令人欣慰的是，包括西夏都城故地佛塔出土作品在內的黑水城唐卡的集中出現，為我們研究唐卡的起源和唐卡的早期形制提供了具有說服力的實物資料。本章結合黑水城唐卡實例，就唐卡的起源及其形制進行初步的研究。

第一節　「唐卡」的語源與唐卡的起源

唐卡①，藏文標準正字作 thang ga，也寫作 thang ka、thang kha；《藏漢大辭典》將唐卡解釋為：「卷軸畫，畫有圖像的布或紙，可用軸卷成一束者。」（ri mo bris yod pavi ras

①有關唐卡及唐卡的研究，可以參看如下幾個方面的文獻，一是出自《甘珠爾》和《丹珠爾》的有關儀軌文獻。當然這些儀軌對任何藏傳佛教藝術種類都是適用的，如《圖像藏》（梵文 Citralakṣaṇa，藏文為 ri mo mtshan nyid，收入北京版《丹珠爾》No.5806，此經有一九七六年新德里出版的英文譯本，名為

《印度藝術的早期文獻》〔An Early Documents of Indian Art〕）。其次，一些著名的高僧大德也撰有有關的造像儀軌文，特別應該提到的是珀東班欽·喬勒南傑（bo dong pan chen phyogs las rnam rgyal 1375-1451）和珠欽·白瑪嘎保（vbrug chen padma dkar po 1526-1592）前者所著如收入其全集的《智者工巧·佛像、佛經、佛塔注疏略說》（mkhas pavi vjug pavi bzo rig sku gsung thugs kyi rten bshangs tshul bshed pa）；後者所著如《畫像解說·見之獲益》（bris skuvi rnam bshad mthong ba don ldan）。久米旁（vju mi pham）、松巴堪布（sum pa mkhan po）、察哈爾格西·洛桑楚臣（cha har dge bshes blo bzang tshul khrims）也都撰有畫像儀軌文。值得注意的是，德格木刻版的《本生如意藤·唐卡畫傳》（skyes rab dpal bsam vkhri shing zhal thang gi rtogs brjod）為司徒祖拉卻吉朗瓦撰（si tu gtsug lag chos kyi snang ba 100-1）。第三、是著名唐卡畫師所撰唐卡繪畫儀軌、技法文獻，如勉唐巴·頓珠嘉措撰（sman thang pa don grub rgya mtsho）《造像尺度如意寶》（sku gzugs kyi tshad kyi rab tu byed pa yid bzhin nor bu），該書的第四部分內容講到唐卡的繪畫方法。這類材料散見各處，頗難搜尋。扎雅仁波且（L. S. Dagyab）《西藏宗教藝術》書後附有三二五種研究西藏藝術的藏文文獻出處可供查閱。西方第一位研究藏傳佛教造像的人是我們在本書導言中提到的奧登堡，他首先研究的就是柯茲洛夫一九〇七年在黑水城所獲的唐卡，詳情參看本書導言部分。其次有俄國人羅列赫（Roerich, George N.）一九二五年發表的《西藏繪畫》（Tibetan Painting Paris：Paul Genthner 1925）；研究唐卡最為著名的還是義大利藏學家和藝術史學家圖齊，他的一些觀點至今仍被西方西藏藝術史研究者所遵循，其有關西藏藝術史的著作有一九三二年至一九四一年間陸續出版的《印度—西藏》（Indo-Tibetica, 4 vols, Rome：Reale Academia d'Italia）和一九四九年出版的《西藏畫卷》（Tibetan Painted Scrolls, 3 vols, Rome：La Libreria dello stato）對唐卡有專門的論述，尤其是該書第一卷第二部分〈西藏唐卡的演變與特徵〉分為十五小節對唐卡進行分析：⑴唐卡的形式和特徵；⑵繪製唐卡的準備；⑶唐卡的起源；

⑷西藏繪畫的起源；⑸克什米爾的影響；⑹漢地和中亞的影響；⑺尼泊爾影響的持續，由政治因素而來的漢地影響；⑻西藏繪畫的演變，尤其是後藏地區；⑼十八世紀新的漢地影響；⑽色彩和線條的象徵意義；⑾繪畫就是祈神；⑿造像尺度；⒀構圖；⒁唐卡的宗教儀式；⒂唐卡的分類。除此之外，美國俄亥俄大學教授亨廷頓一九六八年的博士論文《西藏繪畫的風格與風格淵源》（The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Paintings, University of California, Los Angles，此書一直沒有公開出版），以及亨廷頓與蘇珊・亨廷頓合著的《菩提樹葉》（Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India〔8th-12th centuries〕 and Its International Legacy：Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990）等等也分析了一些重要的唐卡作品。近年轉向唐卡研究的大衛・傑克遜（Jackson, David P，現任德國漢堡大學藝術史系教授），一九八四年與簡尼斯（Janice A Jackson）合作出版了《西藏唐卡繪畫的技法與材料》（Tibetan Thangkha Painting：Method and Materials, London, Serindia Publications, 1984），此書詳盡的記錄了唐卡繪畫使用的畫布、顏料、支架，畫筆等繪畫材料與整個繪畫過程，傑克遜在一九七六年還出版了完全基於藏文文獻分析的《西藏繪畫史》（A History of Tibetan Painting，此書已由筆者和向紅笳和熊文彬譯為中文，由西藏人民出版社和山東明天出版社聯合出版）。西方館藏唐卡的圖錄，比較重要的有巴勒《洛杉磯郡立博物館藏品目錄》（Pal, Pratapaditya, Art of Tibet：A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, Los Angles, 1990〔Expanded Edition〕其中有很多唐卡是圖齊三十年代在西藏所獲；萊因與瑟曼《智慧與慈悲：西藏神聖藝術》（Rhie, M. M Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion：The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991）《變幻的世間：智慧與慈悲的西藏藝術》（Worlds of Transformations：Tibetan Art of Wisdom and Compassion, Tibet House New York, 1999）等等。

sam shog bu bsgril nas dril chog pa rigs）①。《西藏唐卡》一書解釋爲「彩鍛裝裱而成的卷軸畫」②。圖齊解釋唐卡是「能卷起者」③。巴勒的觀點頗能代表西方藝術史家對唐卡起源的認識，他在《西藏繪畫》中解釋唐卡說：「西藏的宗教繪畫共有三種，畫在寺院廟宇牆上的壁畫，書籍經卷的插圖和唐卡。唐卡（thañ ka, thañ sku 或 sku thañ）是一種畫在棉布上能夠卷起的繪畫；所以唐卡是卷起的圖像或畫卷。然而，唐卡是垂直定位的畫卷而不是水平展開的漢人所用的長卷。此外，由於中國畫通常用絲製成，唐卡的畫布用棉布或亞麻。從這一點來說，西藏唐卡遵奉的是印度樣式而非漢地模式；在印度的此類繪畫稱爲 paṭa，總是畫在棉布之上④。」在一九九〇年出版洛杉磯郡立博物館西藏藏品圖錄時仍舊寫道：「唐卡，藏語作 than kha, than sku 或 sku than，英語寫作 thanka、tanka、thang ka，是通常畫在棉布上能夠卷起的宗教繪畫（梵語作 paṭa）⑤。」考斯拉解釋說：「唐卡，藏語作 than kha, than suk [sku] 或 sku thang，字面的意思是『卷起』⑥。」由此可見，「唐卡」一詞現在被確認爲「卷軸畫」，並被中外學者所接受。但若稍加細究，就會發現如下問題：從詞義分析，thang kha 一詞無論如何也無「卷軸畫」之意，稱其爲卷軸畫，實際上是從唐卡的形制而借用的中國畫的術語⑦。「卷軸」藏文作 sgril shing 其中「卷起」藏文作 sgril ba, sgril kha 爲「卷兒」，shog buvi sgril kha「紙卷兒」，那麼，「卷軸畫」應爲 ri movi sgril kha，即「畫卷兒」；藏文的「畫」「寫」動詞是 vbri ba，名詞是 bris，爲「圖畫」、「繪畫」，如 ldebs ris「壁畫」，ras bris「布畫」，ri mo ⑧「圖形」、「花紋」、「圖畫」，可見 thang kha 一詞並不含有「

①《藏漢大辭典》上冊，第一一四〇頁，北京民族出版社一九九三年。

②西藏自治區文管會編《西藏唐卡》，第一四頁，文物出版社一九八五年。現在國內出版的西藏繪畫圖冊

都是這樣解釋唐卡的。在談到唐卡的起源時，該書寫道：「西藏唐卡起源於何時，有待進一步的考察，但就西藏的繪畫藝術而言，其歷史大體可上溯到吐蕃以前。」「據五世達賴喇嘛著《大昭寺目錄》（lha ldan sprul pavi gtsug lag khang gi dkar chag she dkar me long）一書記載：『法王（松贊干布）用自己的鼻血畫了一幅白拉姆女神像，後來蔡巴萬戶長時期果竹西活佛在塑白拉姆女神像時，作為核心藏在神像腹內。（chos rgyal nyid kyi shings mtshal gyis bris pavi dpal lha movi thang sku nang gi ye shes sems dpavi tshul du byas nas da ltavi vbur sku khro chags brjid pavi mams vgyur can vdi nyid mtshal pa khri dpon gyi dus spru mgo bzhis bzhengs）』這是我們所見唐卡最早的記載」。

③ Tucci, Tibetan Painted Scrolls, reprinted by Rinsen Book Co., LTD. Kyoto, Japan, 1980, P.267：The word means：something rolled up, volumen. Volumen 為德文「卷」之意。

④ Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984, P.3.

⑤ Pal, Pratapaditya, Art of Tibet：A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, Los Angles, 1990（Expanded Edition），P.114：A thanka（written in Tibetan as t'an ka,t'an sku, or sku t'an; in English as tanka, thanka, or thangka）is a religious painting usually on cotton (paṭa in Sanskrit）that can be rolled up.

⑥ Romi Khosla, Buddhist Monasteries in the Western Himalaya, Ratna Pustak Bhandar, Kathmandu, Nepal, 1979, P.125：The Tibetan scroll painting is called thang-kha or thang-suk or sku-thang and literally means"rolled up".

⑦ 唐卡準確的稱呼應該是「掛軸畫」，因卷軸指橫向卷起者，而掛軸則是豎向卷起者。唐卡基本上都是豎幅，橫幅較少，而且橫幅只有畫心部分，不裝軸，加軸後也製成掛軸。這裡的卷軸畫只是泛指。

⑧ 藏緬語族的其他語言也有 ri 或 riy 這個詞根，如克欽語 m ri「劃線」、rit「劃定」；怒語 d rit「邊界」；緬語 rè「畫」、「寫」。

卷軸」和「畫」的意思。thang kha的 thang ，藏文本義為「松樹」，-kha / -ga / -ka皆為後綴，就thang kha 一詞本身來說，譯為「卷軸畫」可以說是牽強附會的。

唐卡一詞的語源究竟指什麼，很少有人對此加以特別的關注。藏族學者貢卻丹增（根秋登子）所著《藏族傳統美術概論》分析唐卡起源時寫道：

> 細究唐卡的起源，「唐卡」這一名稱的產生，藏地製作唐卡的習俗產生於何時及流行的情景，現加以簡略分析。一些史書認為「唐卡」這一名稱是由漢語直接音譯過來的，其製作習俗也源自漢地。筆者認為雖然沒有看到前代可信的、來源確鑿的合適史料，下如此論斷把握還不大，然而對此加以梳理還是清楚的：一些藏文史書記載，松贊干布時期，大臣噶爾迎請文成公主入藏，帶有覺臥釋迦牟尼佛像、十八種工巧書籍、大部醫書共八十種物品入藏，雙方開始互派弟子。赤松德贊建桑耶寺時，據說掛有三幅大的絲緞唐卡。對此，一些史書說「絲唐」就是音譯的漢語「絲（緞）唐（卡）」，就其意義的演變來說，「絲唐」的說法，其義尚需探究，但無論如何，藏王赤松德贊時，在整個藏區，唐卡的製作已極為盛行。①

非常遺憾，作者在書中沒有給出任何的文獻確鑿出處，但筆者根據這條線索，通過作為桑耶寺志的《巴協》，發現該書在敘述建造桑耶寺中層時，曾提到有三幅絲緞唐卡，藏文寫作dar thang chen po gsum ②，或許這是現在我們見到的最早的記載唐卡的藏文文獻。《巴協》成書於十二世紀前後，由此觀之，「唐卡」一詞在西元十一世紀前後就已經開始使用了，這一時期也是西夏唐卡繪畫的興盛時期。《巴協》此段文字特別提到的桑耶寺二層懸掛的「大絲緞唐卡」或「大唐卡」說明這一時期流行的一種繪製大唐卡的風氣，我們在現今存世的十一至十二世紀的一些唐卡作品中，看到這種類型的大唐卡，如美國大都會博物館藏無量壽佛，畫幅尺寸一三八・四×一〇六・一釐米③；洛杉磯郡立博物館的無量壽佛大唐卡，這幅

唐卡斷代在十二世紀後期，畫面尺寸是二五九・一×一七五・三釐米。這幅無量壽佛大唐卡

---

①根秋登子《藏族傳統美術概論》，第一三二頁（dkon mchog bstan, bzo gnas skra rtsevi chu thigs）中國藏學出版社一九九四年。原文如下：thang ka dngos bshod pavi thog mar / tha snyad de ji ltar byung ba dang / dus nam dang tshul ji lta bus bod du thang ka bzo srol dar bar rags tsam dpyad par bya ba la / lo rgyus smra ba vgav zhig gis / tha snyad de rgya nag gi skad kyi sgra thad vgyur yin la / devi srol yang rgya nag nas byung bar bshod mod / kho bos de sngon yid rten du rung bavi lo rgyus khungs btsan ma mthong bas vdi ni vo zhes smra bavi spobs pa zhum mod / von kyang de la bsam dgos pa zhig kyang snang ste / bod kyi lo rgyus chen po khag las / rgyal po srong btsan kyi dus / blon po mgar gyis rgya bzav kong jo bod du spyan vdren pa dang lhan du / jo bo shvakya mu ne dang bzo sna bco brgyad kyi dpe / sman dpyad chen mo dang / rtsis kyi por thang brgyad cu rnams kyang bod du drangs / phan tshur slob ma dang bzo rtsal pa mngags so zhes byung ba dang / khri srong lde btsan gyis bsam yas bzhengs skabs dar thang chen mo gsum bzhengs tshul bshad la / don vgyur la dar thang zhes brjod pa yin nam snyam du dpyad do / gang ltar yang rgyal po khri srong lde btsan gong du bod la thang ka bzhengs srol dar ba shin tu gsal lo//.

②這段文字是在描述桑耶寺的佛像安置，故指「絲緞唐卡」無疑。見佟錦華、黃布凡譯注《巴協》，第三六頁、第一三八頁：「所有塑像都與密乘所說相符。總共有塑像七十九尊、經部續部的傳承畫像十四部、柱子一〇〇二、大門三十六，小門四十二、大梯六、大鐘八、大絲緞唐卡三、大長幡八等等。de ltar na lder bzo bdun cu don drug mdo brgyud rgyud ris bcu bzhin / ka ba stong dang rtsa gnyis / sgo mo chen mo sum cu so drug sgo chung bzhi bcu zhe gnyis / gru skas chen po drug bcong〔cong〕chen po brgyad / dar thang chen po gsum / vphan chen po brgyad la sogs pa dang。」

③Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, Pl. 1, Amitayus, October 6, 1998-January 17,1999.

，如果斷代確鑿的話，正好印證了《巴協》的記載，並爲唐卡最初的名稱 dar thang 找到了最好的注腳，後一幅唐卡也是現存的藏區以外的最大唐卡①。dar thang 中的dar，藏文爲「絲綢」、「旗幟」，所以，藏文的「絲質唐卡」寫作 si thang ，這裡的si是漢語「絲」的音譯。筆者以爲 dar thang 和 si thang 都是對絲質唐卡的藏語稱呼。dar thang 是早期稱呼 ,si thang爲後期稱呼。因爲 si-thang 一詞（有時寫作 si'u-thang, se'u-thang 甚至是 zi-thang ）更多的是指一種特殊的以絲絹爲材料製成的唐卡，其中包括畫在絲質畫布上的唐卡和絲繡、絲貼、堆繡唐卡，被認爲是西藏唐卡中最重要的一類，稱爲「國唐」（gos thang），gos thang 是絲緞唐卡的又一種寫法②。據大衛・傑克遜所言，「絲唐」一詞最早的記載者是第斯桑杰嘉措，他特別指出 si thang rgya mdzod chen mo （「絲唐甲佐欽保」）是一幅畫（而不是緙絲或刺繡）③，而「絲唐甲佐欽保」這幅在西藏繪畫史傳說中非常知名的絲質唐卡，據說就是西藏最著名的傳統繪畫流派勉拉頓珠嘉措畫派的創始人勉拉頓珠嘉措在漢地創作的④。因此，絲質唐卡與西藏唐卡的起源有密切的關係，《巴協》所記的「絲緞唐卡」事有所本，更重要的是這一事實說明唐卡並非巴勒和圖齊教授所言唐卡只是繪於棉布之上的。

令我們不解的是，藏語爲什麼要以 thang 或 thang kha 來稱呼卷軸畫？筆者下面對「唐卡」一詞再進行語源的分析。

Thang 一詞在現代藏語中有如下的含義：⑴「廣場」、「坪壩」、「平原」；「湯」（漢語借詞）；「價格」、「回」、「次」、「規格」、「標準」；「勢力」、「體力」、「明亮」、「平展」，可見作爲單個詞的 thang 主要作名詞和形容詞。⑵ thang 一詞與其它詞素聯合可以構成一系列猛禽名稱，如 thang dkar=bya rgod 「鵰」、thang dkar rgod po 「靈鷲」、thang smug 「紫鵰」、thang nag 「黑鵰」，可見 thang 有一隱義，爲「禽」，故 thang

① Pal, Art of Tibet, P.71, PL7, P1, Tathagta Amitayus and Acolytes. 原屬 The Nasli and Alice Heeramaneck 藏品，據說出自衛藏噶當派寺院。

② 扎雅仁波且著，謝繼勝譯《西藏宗教藝術》，第九八—九九頁，西藏人民出版社一九八九年。

③ 第斯桑杰嘉措《白琉璃除垢》第一卷，第五八二・五頁：bris pavi si thang。

④ 勉拉頓珠嘉措的生平傳說對於西藏唐卡的起源具有重要意義，因為該畫派是西藏繪畫中最大也是最為著名的畫派，畫派創始人與絲緞唐卡的傳說有助於我們瞭解絲唐在唐卡起源時的作用。據說勉拉頓珠嘉措的前生是漢地的藝術家，畫了一幅「絲唐甲佐欽保」的大唐卡。此後，當他再次看見這件藝術品的時候，前生在漢地生活時的種種情景突然湧上心來。這種感情灌注到他的作品中使他的作品的風格和漢地作品的風格有十分密切的聯繫。扎雅仁波且《西藏宗教藝術》，第九〇—九一頁。大衛傑克遜《西藏繪畫史》第三章提及這段史實時寫道：「勉拉頓珠最重要的風格發現是他在很大程度上將漢地風格的山水畫和其他漢地風格特徵融合到他的繪畫的背景之中。這種變化的關鍵似乎是在他的作品背景中更加水乳交融的使用簡化的漢地青綠山水。與此相伴而來的是占主導地位的紅色（或橙紅色）消失，青綠背景上大量地填充了得之於紐瓦爾或尼泊爾藝術家的裝飾圖案。根據一則傳說，當勉拉頓珠看到一幅漢地被稱作『甲佐欽保』的漢地（緙絲）唐卡（『「大漢〔風格描繪的佛〕行唐卡』）即『絲唐』時，他忽然回憶起他的前世在漢地作繪畫家時繪製的這幅作品。從那以後，勉拉頓珠對繪畫風格的美學觀想更加靠近漢地繪畫。這種風格被後世的藏文作者描繪為『丹魯』（『丹地流派』），大概是因為舊的勉日流派或者說與之相似的一些流派在德格東北的康區丹瑪地區隨後的年代裡繼續流行的緣故。另一種可能性是『丹魯』意思是『（得到很多）資助的流派』。以上的歷史傳承或許有一個集中的依據，因為在一份較早的文獻中記載勉拉頓珠曾研習和臨摹一些早期的漢地佛教繪畫傑作。西藏地方至少留存至十六世紀六十年代的一幅佛傳唐卡，就是勉拉頓珠臨摹乃寧的『絲唐』而繪製的作品。這件作品或許就是上面作為『甲佐欽保』的那幅唐卡。」(Jackson, David, A History of Tibetan Painting：The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Beiträge zur Kultur-und Geistesgeschichte Asiens, 15. Vienna, 1996.）。

有「體力」、「勢力」之意，如「結實」、「健康」。(3)A與藏緬語族其他語言共同的詞根[taŋ]來判斷，thang 基本的詞義是指「松樹」，並有衆多的衍生詞，如 thang shing「松樹」、thang chu shing「松（汁）樹」、thang nag「馬尾松」、thang dmar「紅杉」、thang shing nag po「大馬尾松」、thang tshva「松鹽」、thang shing mdav vdzin「箭松」。B thang yig 即「刻寫在松木板上的字」，等於「故事」、「歷史」、「遺囑」、「遺教」，《蓮花遺教》爲 padma thang yig, thang yig 又等於 bkav thang「遺訓」；thang khram「戶口牌」。C thang khrag「松脂（血）」、thang shing snum「松節油」、thang sgrom「松明子」、thang tshi「松香」、thang chu「松脂」，thang 從如上辭彙中也取得了「松脂」、「松香」的含義，如「唐徐帽」thang shu，爲帽上塗有樹漆者。松脂用來照明，故 thang 一詞可單作形容詞「明亮」，如「白良茖」或稱「唐古忒馬尿泡」、「天泡果」，藏語作 thang phrom dkar po，其中 dkar po 爲「白色」，phrom 爲「圓球而極亮者」，用以形容 thang，形容這種藥像「白色圓亮的松脂球」（注：此處 thang 非「唐古忒」Tangut 之譯音，藏語譯「唐古忒」爲 mi nyag）類似的例子還有「喜馬拉雅東良茖」thang phrom nag po，在這些詞中 thang 指的都是松脂或松香。

我們對《藏漢大辭典》所收七十餘條即羅列赫編《藏俄英辭典》四十餘條 thang 字構成的辭彙加以分析，可以歸納出如下特點①：

(1)藏語中 thang 一詞是構詞極爲廣泛的實義詞，從 thang 與其他藏緬語族語言[taŋ]一詞詞根的完全對應的情形分析，thang 屬於古藏語辭彙，如敦煌藏文卷子 P・T・1287「噶欽陵與唐將論戰記」一段，欽陵有曰：「松樹生長百年，一斧足以伐倒。」此句藏文寫作 thang shing lo brgyar shyes pa yang ste re gchig gi dgra vo②。可見在西元八至九世紀，藏語中的 thang

已經存在了。

(2) thang 只用來音譯來自漢語的幾個借詞，如「唐」或「湯」（thang zan tsang「唐三藏」、thang sman「湯藥」），遍查上述詞條及其他一些辭書，thang 一般不用來對譯梵語專名。

(3) 從 thang 一詞本身來看，它沒有「繪畫」、「圖畫」的意思，如上述及，「圖畫」爲 ri mo / bris。thang 是不是漢語的譯音詞？目前無以查考。此外，「唐卡」中的-kha/-ga /-ka 爲典型的藏語後綴，加上前面實義的 thang，構成完全符合藏語構詞法的辭彙，以致看不出絲毫音譯詞的痕跡。鑒於以上情形，我們只能從 thang 一詞本身尋求「唐卡」語源的答案。

筆者在考察唐卡的繪畫過程中發現，製作唐卡有一道重要的工序，就是在繪製唐卡前將畫布（近期多爲細棉布和府綢等）鋪開，先往上刷上一層膠脂，略乾後再往上塗一層膠脂調和白灰或其它石粉的塗料，乾後用硬物（如貝殼、石塊）研磨砸至細密，然後才開始繪畫。因爲用皮革熬製的膠容易使眞菌孳生或招致蟲害③，這種處理方法就是被西方學者特別提出的「色膠畫法」或「水膠畫法」（Distemper Paints）④。處理畫布表面最好的敷料膠是從蘭

① Y. N. Roerich, Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels, Moscow, 1985, PP.18-21.

② 王堯、陳踐譯注《敦煌本吐蕃歷史文書》，第一七一頁（漢文）；第一三九頁（藏文）。附錄 P・T・1287 L・502-503，民族出版社一九九二年（修訂版）。

③ 扎雅仁波且著，謝繼勝譯《西藏宗教藝術》，第一〇三—一一六頁。

④ David P. Jackson and Janice A. Jackson, Tibetan Painting, Methods and Materials, P.15：The Preparation of the Painting Surface. 作者根據海外流亡藏人畫師的繪畫實踐總結出來的唐卡繪畫工藝，認為處理畫布使用獸皮膠。扎雅仁波且在其著作中已經指出了獸皮膠的危害。

科植物佛手參中提煉的膠，藏語稱之 dbang po lag pa。但更多使用廉價的松脂，或稱松香、松膠，以松脂攙和其它樹脂使用，如西藏有一種在繪畫與金屬工藝中廣泛使用的松脂膠，叫la vbe①。「松脂」、「松膠」藏文爲 thang chu 或 thang tshi，chu 爲「水」，而 tshi 即爲「膠」或「粘液」，用 tshi 的目的是調和白灰，因此，筆者通過對「唐卡」語源的分析，推斷thang kha 一詞可能源於「松膠」或「松香」。理由如下：

(1)與「唐卡」一詞相關的只能是 thang 一詞作爲「松膠」的含義。

(2) thang 除了「松」、「杉」的意義外，本身就具有「松膠」的含義，能夠與-ka/-kha/-ga 等後綴結合，組成新詞指一種新的事物，藏語已有前例，如 gter kha「礦藏」、gsol kha「祭祀」、dpyid ka「春天」、thog ka「樓上」、gsum ga「三者」。

(3)藏文修辭中往往使用以某種物品的特徵來指代物品本身的「藻飾」修辭法，如將畫在經卷或印在木刻經文葉首上的佛像稱爲「頭神」（dbu lha），所以，有可能用 thang ka，「有膠物」指代這種繪畫。

(4)中國古代繪畫中對絹或畫布要進行膠礬處理，其中所用的膠稱爲「黃明膠」，是產於廣西梧州一帶的馬尾松脂，漢地古代卷軸畫就是使用這種松脂處理畫布②。

當然，這只是筆者對「唐卡」語源的一種解釋，尚有待進一步考證。

分析「唐卡」一詞語源，對唐卡作爲一種宗教藝術形式的起源問題的深入理解有很大的幫助，也有助於匡正西方藝術史界對唐卡起源問題異口同聲的那種貌似科學，實則帶有某種偏見的說法。本節開頭提到，西方藝術史界現在仍然沿襲圖齊的說法，認爲「唐卡」字面的意思是「卷起來」，但通過上面對「唐卡」一詞的排比分析，筆者眞不明白這個「卷起」源自何處，實際上這些藝術史家同樣是採用漢人以漢地卷軸畫之名稱呼唐卡的方式，與唐卡的

語源應無任何聯繫。在有關唐卡的起源及其語源方面，圖齊以來的西方藝術史家，一直是沿襲圖齊氏三十至四十年代在《印度—西藏》與《西藏畫卷》中提出的論點，這些論點是圖齊教授及後來的學者判定西藏唐卡源於印度最重要的例證。筆者下面將圖齊和其他一些學者有關唐卡起源的論述摘引如下：

(1)西藏文化的絕大部分來源於印度，但也受到其它鄰近地區的影響，唐卡也是如此，是從印度引進的一種藝術形式③。

(2)作爲西藏唐卡原型的繪畫，在印度叫做 paṭa，尼泊爾叫做 prabhā，是繪在棉布上的一種宗教畫。這種繪畫經常用作宗教儀式，宣揚教法，信徒施資繪製 paṭa 可以積累善業功德。密乘經典《大方廣菩薩藏文殊室利根本儀軌經》（Āryamañjuśrimūlatantra）記載了製作 paṭa 的儀軌。

(3)圖齊遵從勞費爾的觀點，認爲「唐卡」一詞字面的意思是「卷起」④，但沒有正面提及「唐卡」與 paṭa 的語源關係，只是強調唐卡繪畫來源於印度布畫 paṭa，藏語 thang kha 一詞原來寫作 ras bris（「布畫」），直接對應梵文的 paṭa 之意譯，即認爲「唐卡」原來被稱作 ras bris，是「唐卡」一詞的原始形式。圖齊提到的唯一例證是藏人譯師翻譯上面提到的《文殊師利根本經》時，用 ras bris 一詞來對譯 paṭa，但並沒有用 thang kha 來對譯 paṭa⑤。「唐卡」一詞強調唐卡形制是「能卷起的畫像」；ras bris 一詞被認爲是「唐卡」一詞的另一種形式，其中的 ras 爲「布」，強調這種繪畫使用的材料；paṭa 梵文意爲「棉布」，所以「唐卡」源自印度的 paṭa，其邏輯爲 thang kha=ras bris=paṭa。

(4)paṭa 布畫有時候等同於壇城畫 maṇḍala。

(5)印度布畫 paṭa 起源的年代非常之早，約早於釋迦牟尼佛誕生，即西元前五六五年或西

①扎雅仁波且《西藏宗教藝術》，第一二二頁：「（拉白膠）是直接從針葉類喬木的樹皮破露後受到陽光的暴曬而形成的樹膠團中提取的。」

②馮忠蓮《古書畫副本摹本複製技法》，第二六頁，紫禁城出版社一九九三年。

③例如圖齊教授在《西藏畫卷》中論述西藏繪畫起源時寫道：「眾所周知，西藏文化的大部分來源於印度，我是說大部分，因為地理位置的因素和歷史的發展，西藏也從與之相聯繫的國家和地區獲得靈感和文化影響，毋庸置疑，西藏文化應該依靠其它民族的文化。藏人與印度人首次接觸時，還毫無文明可言，他們處於薩滿教和巫教的統治之下，既無文字和藝術，也沒有文學，為了適應四季的變化和草場的衰榮更迭，藏人居於帳篷中，帶著牲畜在這塊高原上遊牧。第一次提到吐蕃人的漢人把他們描繪成野蠻人，輕蔑地提到了一些漢人極為反感的吐蕃人習俗，特別是暴屍於野獸和鳥禽的習俗。皈依佛教以後，藏人歡迎所有能夠將他們從黑暗帶向光明的、他們能夠吸收的佛教文化，由於藏人自己文化傳統的缺乏，也由於所有皈依者對大德的尊崇，藏人對從中原漢地和鄰國印度接受的任何經典都十分謹慎，沒有絲毫改動。事實上，藏人所作的貢獻是什麼呢？起初，他們依靠佛教的善德，從一個原始粗蠻的狀態中脫穎而出，接著，突然面對長達千年的文明，這些文明高潔的理想迷住了藏人，其優雅的生活和輝煌的藝術難道不引起藏人的驚歎嗎？」圖齊接著寫道：「在佛教傳入漢地的過程中，為了適應漢地的文化，承受這種文化多方面的影響，佛教在很大程度上包容了當地的傳統，並使佛教自身適應漢人的心理，西藏是否也要重複其中原漢地佛教傳播的經歷，這是不可能的。在雪域之地，人們並沒有以一種新的方式來重新認識和實踐與佛教一同介紹過來的印度文化，而是對印度文化加以忠實的遵循和保護。藏人在接受中原漢地和印度的文化以前，按自己的方式，聽任自己的靈感創作形成一套文化體系，這需要好幾個世紀。所以，唐卡也不是藏人智慧的自發創造，與其他的觀念一起，是從印度引進的一種藝術形式。」Tucci, Tibetan Painted Scrolls, Kyoto, PP.269-230.

④《西藏畫卷》中說這種說法見於勞費爾《吐蕃王后傳說》（Laufer, Der Roman einer tibetischen Königin, P.7）筆者不懂德文，也沒有看到此書。

⑤《西藏畫卷》，第二六七頁。

元前四八五年，它是被稱作「王室遊吟詩人」（mañkha 或 śaubhika）的演唱藝人使用的一種解說演唱內容的圖畫。由於印度沒有任何此類布畫遺世，圖齊因爲例證的是西藏格薩爾藝人使用的說唱唐卡①。

綜上所述，圖齊教授將唐卡的起源歸納爲三個方面：A印度布畫paṭa；B壇城畫；C遊吟詩人使用的繪畫②。考斯拉解釋這一觀點時說，「作爲一種藝術形式，唐卡是直接借自印度，印度與之對等的是布畫paṭa，這是那些遊吟詩人走村串戶演唱時使用的圖畫」③。英人里德利認爲：「唐卡的起源是很早的，佛教傳入西藏以後，當時並沒有固定的寺院用以崇拜，早期的西藏僧人，和整個藏民族一樣，都是遊牧部落的遊牧民，所有的寺院也常常遊移變動地點，因而唐卡——一種可以移動的神像——就產生了。雖然唐卡的風格古樸，唐卡本身也起源於印度的古典繪畫，外觀看起來也相當古老，但事實上，早於西元十七世紀的唐卡並不很多，唐卡的藝術風格與西元十至十一世紀的波羅風格的繪畫極爲相似④。」

①有關印度的paṭa藝人，圖齊引述的文獻是Lūders, Die Saubhikas reprinted in Philogica-Indica, P.391ff; 有關格薩爾藝人的材料，引述Roerich, The Epic of Kesar of Ling, JRASB, 1942, P.277.

②《西藏畫卷》第二七一頁：paṭa, mandala and painted representations of the lives of the saints, for the use of story-tellers and of guides to holy places, are the threefold origin of Tibetan tankas.

③Romi Khosla, Buddhist Monasteries in the Western malaya, Ratna Pustak Bhandar, Kathmandu, Nepal, 1979, p.125.

④Michel Ridley, Mahayana, Hinayana, Tantrayana and the Buddhist Art in Tibet and Nepal, World Art Books Series printed in Nepal, 漢譯文載《國外藏學譯文集》第八集《大乘、小乘、與西藏、尼泊爾佛教藝術》，鄢玉蘭譯，第三六九—三八九頁，西藏人民出版社一九九二年。

有關印度布畫paṭa的論述，辛格闡釋的更爲全面①：

什麼是影響早期西藏繪畫最爲強烈的東印度繪畫形式？文獻指出吐蕃香客曾在那爛陀寺和超岩寺（Vikramashila）看到壁畫②。雖然這一時期留存下來的布畫殘片沒有一片可以毫無疑問的歸之於東印度，布畫這種藝術形式在一些見聞記都曾提及，如十二世紀一位中國求法僧人寫道：「……此地在印度棉布上繪製了許多佛、菩薩、阿羅漢的畫像。這些佛像做法與中土大不相同：…，首先是在畫布的背面寫上五個神秘的字母，在畫面正面濃彩施畫。他們用金或朱砂覆蓋畫布。他們認爲牛（皮）膠（調和顏料）太稠，因此，他們用水稀釋梨樹脂膠，在其中浸泡柳樹枝，這樣做可以使顏色持久和明麗③。」有關印度布畫的梵語文獻爲我們瞭解這種失傳的藝術形式及其派生物西藏唐卡提供的參考資料。《文殊室利根本經》譯成藏文的時間大約是在一〇六〇年，此經描述了大、中、小三種繪畫並且確認畫幅應爲長方形，指出布畫構圖的儀軌次第的本性，提供了（作畫的）美學準則。拉露在翻譯了這段經文後總結道：「對稱的或者至少是對稱分組安排的脅侍環繞的主像④。」《文殊室利根本經》還敘述了舉行崇拜布畫所繪神靈儀式的法師（sadhaka）要出現在畫面下方的右下角或左下角，我們在早期東印度風格的西藏繪畫中可以看到印度布畫的這一特點。

此段引文最爲有力的證據是作者所記十二世紀的中國僧人在印度的遊記，然而，十二世紀的印度布畫，是波羅後期的作品，此時，唐卡繪畫早已形成。因而，它並不能作爲唐卡起源的直接證據；其次，印度布畫與唐卡在形制方面有極大的差異。我們這裡暫且拋開上述因素不說，首先分析圖齊教授及此後的藝術史家得以立論的觀點，即thang kha是取代ras bris，而ras bris對應paṭa。

⑴自美籍德國人勞費爾起，西方學人歷來非常重視不同語系、語族語言之間專用術語的

語音對應關係，令筆者不解的是，圖齊教授竟然忽視了 thang kha 與 paṭa 或者 ras bris 與 paṭa 的語音對應關係。十分明顯，thang kha 與 pata 之間並無語音對應關係，而以 ras bris 作爲 paṭa 的意譯。

(2) 藏譯梵文、漢文佛典，一些專用名，尤其是儀軌、儀仗、法器、藥品，來自漢文的或有意譯，但來自梵文的，與藏文固有稱呼不能契合的密乘使用的法器基本上都是音譯，如 ḍ-ma-ru 指「兩面敲擊的小鼓」，等同於梵文 ḍamaru ；本教巫師使用的單面鼓，藏語稱之爲 phyi lnga ，其它還有 cin-tevu「長鼓」、tri-shu-la 「三叉戟」、gan-ji-ra「屋頂寶瓶」、ka-li「供施顱器」、tsa-ka-li 「袖珍畫」、ga-ṭva-ga「天杖」。西藏另一種廣爲人知的藝術形式，還願供品 tsha tsha「擦擦」，源自梵文的 sāccha ；ba dan「飛幡」則直接源自梵語的 patāka。

① The Cultural Roots of Early Central Tibetan Painting, Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999, pp.11-13.

② 辛格列出的藏文文獻是羅列赫譯本《青史》，第九二—九三頁。

③ 辛格這裡引述的漢文文獻出處見於 R. H. Van Gulik. Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur : Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based upon a Study of the Art of Mounting Scroll in China and Japan. Serie Orientale Roma, 19. Rome, 1958, PP.165-166 ，筆者現在還沒有找到這本羅馬東方叢書第十九卷，不能確認引用的是什麼文獻。

④ M. Lalou, Icongraphie des étoffes peintes〔pata〕dans le Manjusrimulakalpa. Paris, 1930, p.3 : Le personnage principal est entouré d'assistants qui sont massés ou tout au moins groupés avec certain souci d'équiliibre.

。藏文傳統的梵藏辭書也將 paṭa 對譯爲 paṭṭa，而不是對譯爲 ras bris①。

⑶最重要的一點是，圖齊認爲是 thang kha 一詞取代 ras bris；ras bris 取代 paṭa，其例證就是《大方廣菩薩藏文殊室利根本儀軌經》裡出現的 paṭa，都被譯成 ras bris，圖齊教授將 ras bris 等同於「唐卡」，所以《文殊室利根本經》被看作是唐卡起源的重要證據，上引辛格的文章正是將拉露翻譯的、此經描繪印度布畫的儀軌認定爲唐卡的製作方法。《文殊室利根本儀軌經》爲金剛乘經典，梵文全名 Āryamañjuśrīmūlatantra，筆者撿出此經藏文對應 vjam dpal rtsa rgyud，整個經文分爲三十六品，十一世紀初年，由釋迦洛追（shvakya blo gros）由梵文譯成藏文，關於釋迦洛追，《青史》記載他是卓彌譯師的弟子②，卓彌譯師生卒年爲九九四—一〇六四／一〇七八③。《文殊室利根本儀軌經》的漢文本也譯於北宋，由天息災由梵譯漢。北宋贊寧（九一九—一〇〇一）撰《宋高僧傳》記有天息災事跡④，故此經的漢文譯本略早於藏文本。因爲密乘經典的藏譯多在十一世紀及十一世紀以後，由此看來，辛格所說此經譯於一〇六〇年前後大致是正確的。然而，我們必須注意如下的事實，撰於西元九世紀，至遲爲西元十一世紀，那麼就是與《文殊室利根本儀軌經》的藏譯時間幾乎同時完成的藏文古代史籍《巴協》已經在行文中使用了 dar thang （「絲緞唐卡」或「絲絹唐卡」）來稱呼當時流行的大卷軸畫，說明指這種繪畫形式的 thang[kha] 一詞當時已經在使用了。從唐卡發展的歷史和現今所見的數幅十一世紀的傳世唐卡作品觀察，在《文殊室利根本儀軌經》譯經的十一世紀，唐卡在西藏，甚至在西夏地方的應用已相當普遍，本書論述的出自西夏故地佛塔的唐卡，其創作年代就可能是十一世紀。此外，此間所見的唐卡作品，很多是繪在絲絹或麻布之上，也有一些是在內地製作的緙絲唐卡，可見 ras bris （「棉布畫」）並不能完全等於「唐卡」，paṭa 只是一種布畫，而「唐卡」不局限於此。

(4)唐卡被確定爲印度布畫paṭa的基本論據是唐卡使用的畫布也是棉布，如羅列赫解釋唐卡爲「畫在棉布上的佛教繪畫」⑤。paṭa在梵語中的意義爲「織物」、「布」或「畫布」，唐玄奘譯《阿毗達磨俱舍論》（Abhidharmakośa-śāstra）將此字譯爲「帛巾」和「絹」；宋天息災譯《菩提行經》（Bodhicaryāvatāra）譯爲「布」或「刷絨」⑥。我們注意到paṭa巴利文作paṭākā，此詞可以解作「棉布」或「旗幟」⑦。實際上，paṭa就是唐時由印度傳入的「

①安世興編《梵藏漢對照詞典》，第二六一頁，該詞典將九世紀《翻譯名義集》等數種古代藏譯梵文名詞匯集其中，民族出版社一九九三年。

②參看羅列赫《青史》英譯本，第二一〇、二六二頁。

③卓彌譯師（vbrog mi lo tsva ba shvakya gzhon nu）是吐蕃贊普朗達瑪的三世孫，即朗達瑪之子沃松的兒子扎西則（bkra shis brtsegs）派往印度學法的青年，回藏後專攻母續，一說為一〇六四年卒。

④《宋高僧傳》上卷，第五八頁：「……有命授三藏天息災、法天、施護師號……。」中華書局一九八七年版。

⑤Y. N. Roerich, Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels, Moscow, 1985, vol., 4, p.19 : Buddhist painting on cloth.

⑥荻原雲來博士編纂，過直四朗博士監修《梵和大辭典》上冊，第七二四頁，臺灣新文豐出版公司印行一九七九年影印本。

⑦《梵和大辭典》上冊，第七二四頁 paṭaka, 另見 A. P. Buddhadatta Mahāthera, Concise Pāli-English Dictionary, Colombo 1949, p.147 : paṭākā, a flag.

白疊」，即「棉花」①。既然棉花產於印度，以棉布 paṭa 作爲畫布的唐卡也就源自印度，或許這是一部分西方學者的觀點。

我們這裡對稱爲棉布的 ras 進行一番考察。衆所周知，西藏地方本不產棉花，因此也沒有自紡的棉布；漢地的棉花是唐時自印度經由西域傳入長安的。唐時，西域一帶已開始廣植棉花②。更爲重要的是，自南北朝涼以後，漢地敦煌一帶就以「白疊」來對譯梵語的 paṭa 來稱呼棉花。藏人在這一地區統治近百年，不用「白疊」或其它 paṭa 的音譯詞來稱呼棉花，反而用不爲人知的 ras 來稱呼 paṭa，令人費解。由此看來，藏語「棉花」一詞屬外來借詞，或者以原有詞延伸詞義來指稱新物品。ras 現有的詞義有「布」、「棉織品」之意，但它基本的詞義卻是「織物」，如 zar mavi ras「胡麻布」。加上-ma後綴則爲 ras ma「棉花」，ras vbras「棉籽」。ras bal 也指「棉花」，bal 即指「羊毛」，但也指「棉花」，正式拼寫爲 sring bal，sring 等於 sring pa，即「拉長」、「延長」；sring bal 就是「拉長了的羊毛」，用以代指棉花。又如 shing bal，「樹上的羊毛」，指「木棉」或「棉」，是用本族語對引進物品的描述，符合造詞規律，可以推斷 ras 是以舊有詞語轉指「棉花」的。

那麼，ras 最初是指什麼呢？根據 ras 的本義，當指一種西藏古代的織物。筆者認爲指一種漢地傳入的、由苧麻或大麻等纖造的織物。因爲主要用作藥品的藏區的「麻」或「大麻」，其藏文辭彙 so-ma-rva-dzva 源自梵語，後以so作爲詞素與其它的詞構成新詞時作「麻」解，如 so ras「麻布」，但 so-ma-rva-dzva 爲粗麻，不能用來織衣，藏語又沒有其它詞來指麻織物。除了古格時期的麻織物殘片之外，吐蕃時期棉麻織物在考古發現中並不多見。藏地自產的羊毛織物爲氆氌（snam bu），當時吐蕃人大部分都身穿毛織物。《册府元龜》記「

（蕃人）俗養牛羊，取乳酪用供食，兼取毛爲褐而衣焉」③。隨著蕃漢經濟、文化交流的密切，唐蕃聯姻，漢地的織物大量進入吐蕃，其中有吐蕃貴族追求的絲綢、錦緞，但更多的是平民百姓穿用的麻布④。吐蕃佔領敦煌期間，敦煌地區雖然已經植棉，但主要出產的還是麻

---

①唐代城「棉花」有兩種稱呼，一種是梵文 karpāsa 的馬來語讀音「吉貝」、「鼓貝」。另一種經常使用的是來源於古波斯語的「白疊」，這個詞與巴利文的 paṭāka 相關，而且與現代波斯文 bagtak 同源。參看謝弗著，吳玉貴譯《唐代的外來文明》，第四四四頁，中國社會科學出版社一九九六年(Schafer, E. H., The Gold Peaches of Samarkand, A Study of Tang Exotics, pp.204-207, The University of California Press, 1963）。謝弗此說為是。吐魯番植棉最早的記載是《梁書・高昌傳》：「（高昌）多草木，有草實如繭，繭中絲如細纑，名為白疊子，國人多取織以為布。」慧琳《一切經音義》卷四《大般若經》卷三第九八頁「音義」：「白氎，其草花絮，堪以為布。」參看王仲犖〈唐代西州的緤布〉，刊《文物》一九七六年第一期。這裡的「白疊」，正好就是梵文的 paṭa，巴利文的 paṭāka。

②沙比提〈從考古發掘資料看新疆古代的棉花種植和紡織〉，刊《文物》一九七三年第十期，收入《新疆考古三十年》，第五九〇—五九四頁，新疆人民出版社一九八三年版。

③《冊府元龜》卷九六一「外臣部土風」三。

④如《資治通鑑》卷一九六：「（贊普）慕中國衣服、儀衛之美，為公主別築城郭宮室而處之，自服紈綺以見公主。」《新唐書》卷二一六上：「（松贊干布）自褫氈罽，襲紈綃、為華風。」《冊府元龜》卷九七四：「大享其使，因賜其束帛，用修前好，以雜綵二千段賜贊普，……皇后亦以雜綵一千段賜贊普……。」

布①。《新唐書》記吐蕃贊普「身披素褐」，「素褐」即爲麻織衣衫，敦煌壁畫中的贊普就是身穿白色的麻布素褐②。現存的最早的西藏繪畫，除了敦煌所見繪在絹上的旗幡畫和紙畫以外，我們現在看到的十一至十二世紀前後的很多唐卡，都是繪於麻布之上而不是繪於棉布上③。本書收錄的黑水城作品，就有很多繪於麻布和絲綢之上。因此，以唐卡所用畫布爲棉布，就斷定唐卡就是印度的布畫，理由似乎還欠充分。更爲主要的是，印度本土至今沒有任何布畫的實物出土，各位學者所作的結論都是推論。

由於沒有印度布畫的資料說明唐卡起源於paṭa，西方藝術史界在說明唐卡起源於印度時援引的重要例證就是尼泊爾紐瓦爾的繪畫④，因爲純粹的印度布畫現在已經沒有蹤跡可尋，作爲印度布畫的例證，除了西藏唐卡之外就是尼泊爾的紐瓦爾繪畫。

紐瓦爾的繪畫與印度的布畫一樣，梵語也稱作paṭa，紐瓦爾語稱作paubha，古紐瓦爾語稱作patibāhāra，與印度布畫不同的是紐瓦爾布畫通常呈長方形而不是正方形，這一點很像唐卡。「繪製paṭa時總是使用棉布，而且用作繪畫的棉布是根據畫面尺寸爲每幅繪畫特別織造的，所有的紐瓦爾布畫都是用樹膠水彩畫法完成的。一直到十八世紀後半葉，紐瓦爾繪畫才開始使用紙作畫布」⑤。值得注意的是，紐瓦爾繪畫一直保留著印度布畫最初的功能，它是由曼荼羅壇城繪畫發展而來的，整個的布畫最初代表的寓意僅僅是本尊神的壇城。在紐瓦爾繪畫的早期階段，paṭa和maṇḍala代表繪畫中兩種不同的構圖方式，圖齊教授指出：「在pata中，傾向只描繪神靈的圖像；在maṇḍala中，則需要根據代表宇宙結構的同心圓和正方形等等圖案，描繪神靈和象徵物的圖像。maṇḍala除了可以繪於織物上之外，還可以用不同顏色研磨的粉末（cūrṇa）在地上描繪⑥。」現在的maṇḍala一詞可以用來指以各種材料繪製成的曼荼羅圖畫，而不再注意是不是按宇宙壇城的原則來構圖。曼荼羅本義是在佛徒得到

①劉進寶《從敦煌文書談晚唐五代的「布」》有如下一段論述可解此疑惑：「我們說，唐代敦煌地區已開始種植棉花，那麼是否意味著敦煌所產布匹即是棉布呢？答案是否定的。據《唐六典》卷三〈尚書戶部〉載：『化天下十道，任土所出而為貢獻之差。』其中隴右道『厥賦布、麻』。唐代十道中之隴右道，包括涼、甘、肅、瓜、沙、伊、西北庭、安西等州。可見，唐代河西、西域地區麻的種植是非常廣泛的。對此，學者們已從不同側面作了說明，如張澤咸認為，大麻比較耐寒，生長期較短，纖維性強韌，『它可以種植於南北各地，但主要產於北方。唐代隴右、河東等道基本上不產絹棉，只出麻布，因此征賦便交麻布』。」參看敦煌研究院編《段文杰敦煌研究五十年紀念文集》，第四一六—四二四頁，北京世界圖書出版公司一九九六年。

②中唐一五九窟「維摩詰經變」》之「吐蕃贊普聽法圖」。

③由於當時織機的限制，棉布的紗不能紡得很細，粗棉線織成的布沒有拉力，韌性差，所以畫布大都採用麻布，繪時使用樹脂，明膠塗抹，或使用明礬漂白，以正其經緯，在繪製時不變形，並除去麻布上固有的黃色。

④Pal, Pratapaditya, Art of Tibet：A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, Los Angles, 1990（Expanded Edition），p.114：It must be mentioned, however, that no prototype of the tanka in India has survived, though similar paintings in Nepal (paubha in the Newri language), are dated as early as the Tibetan examples.「然而，必須提及的是，印度至今未有任何唐卡的原型留存，雖然尼泊爾有一些類似的繪畫（尼瓦里語稱之為『寶卜』），但其斷代與唐卡同時」。最早的斷代明確的布畫paṭa是在十四世紀。

⑤Macdonald, A. W. & Stahl, Anne Vergati, Newar Art：Nepalese Art during the Malla Period, p.125, England, 1979.

⑥Tucci, Giuseppe, Tibetan Painted Scrolls, vol. 1, p.[illegible]0, Rome, [illegible].

密教的灌頂加持時必需的儀軌，在其發展過程中，曼荼羅逐漸失去了作爲宗教入籍儀軌器物的原始特徵而與paṭa互相混淆。在此情形下，曼荼羅僅僅被作爲是一件普通的宗教用品，並沒有將其作爲密乘信徒進入本尊壇城時觀想禪定的特定儀軌用品。拉露也指出paṭa與maṇḍala的區別：「雖然paṭa也是宗教用品，然而在其裝飾性構圖中沒有圖解宇宙結構的成分。這也正是《文殊室利根本經》避免將paṭa和maṇḍala兩詞混爲一談的原因之一，因爲後者的裝飾圖案與方位神靈密切相關①。」此外，曼荼羅是在地上繪製並以鳥瞰方式觀賞的，布畫是垂直懸掛，觀者的視線與畫面是平行的。

此外，我們對紐瓦爾繪畫的歷史作簡要分析，可以發現其繪畫史可以劃分爲兩個時期：第一個時期是十四世紀到十六世紀，第二個時期是從十六世紀到十八世紀。十四世紀到十五世紀的紐瓦爾繪畫獲得的繪畫靈感並非來自印度，而是來源於十一至十二世紀前後的衛藏繪畫，因爲紐瓦爾藝術開始興盛的十四世紀，印度本土的伊斯蘭化使得佛教繪畫幾乎無跡可循，而早期衛藏繪畫中的印度影響並不是借道尼泊爾。如果說從十五世紀至十六世紀開始，興盛起來的紐瓦爾繪畫在西藏繪畫中留下印跡，那麼，從十七世紀末至整個十八世紀人們又可以在紐瓦爾作品中注意到逆向的影響：其時，西藏繪畫已經形成了自己的風格，紐瓦爾繪畫反而開始完全模仿甚至複製西藏唐卡②。因此，紐瓦爾繪畫的年代要比唐卡流行的年代晚許多，其繪畫例證也不能用來證明唐卡是源自晚於其時代的紐瓦爾布畫。斯內爾格魯夫指出，Tibeto-Nepalese style（「西藏——尼泊爾繪畫風格」）這一術語也被用來歸納敦煌發現的斷代在十世紀的某些繪畫的特徵，實際上是不正確的。最好稱作兩種風格，即印度風格和西藏風格，因爲在十至十二世紀前後，要確認或者說析離一種尼泊爾的繪畫風格是非常困難的，也是不可能的③。總之，並非是尼泊爾的藝術影響西藏藝術或西夏藝術，因爲在嚴格意義上

的尼泊爾藝術形成之前，西藏藝術或者說受西藏藝術啓發的西夏藝術已經形成。

最後，我們關注一下圖齊教授提及的唐卡與遊吟詩人繪畫的聯繫，並將唐卡的起源與西藏英雄史詩《格薩爾王傳》聯繫起來，作爲印度布畫進入西藏的途徑，用以說明唐卡的起源④，筆者認爲這種說法有待推敲：

(1)印度兩大史詩《摩訶婆羅多》與《羅摩衍那》產生於西元前六世紀⑤，圖齊教授所說的遊吟詩人活動於西元前一世紀；藏族的《格薩爾王傳》的形成年代最早不會早於西元十二世紀，藏族史詩形成發展的時期正好是印度伊斯蘭化的時期，這段時間印藏之間的交往幾近斷絕。

---

① M. Lalou, Iconographie des étoffes peintes（paṭa）Paris, P. Geuthner, 1930, p.3, Stella Kramrisch,'Nepalese painting'in JISOA, vol. I, no. 2, 1993, p.136ff.

②「在十七世紀，西藏繪畫已經形成了自己特殊的風格。在十四世紀至十五世紀，尼泊爾藝術家是西藏畫家的師傅，到了十七世紀中葉，西藏繪畫風格已經反過來影響了尼泊爾的繪畫。」參看 S. Kramrisch, The Art of Nepal, The Asian Society, Vienna, 1964, PP.47-48.

③ D. Snellgrove, and T. Skorupski, The Cultural Heritage of Ladakh, Vol. I, Warminster, Aris & Phillips, 1977, p.16, note17.

④圖齊《西藏畫卷》卷一，第二七一頁：「（以唐卡敘述史詩的）習俗在西藏仍然存在，在主要城市的定期集市、朝聖地和市場中，人們經常可以看到巡遊各地的喇嘛和俗人，他們向虔誠專注的聽眾吟唱關於蓮花生和阿彌陀佛天國極樂世界的優美故事，邊唱邊展開大幅唐卡，解釋上面所繪他正在講述的事件和人物的圖像。」有關唐卡與史詩的關係，參看（美）梅維恒著，王邦維、榮新江、錢文忠譯《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》，第一七五—一七九頁，北京燕山出版社二〇〇〇年。

⑤季羨林主編《印度古代文學史》，第四三—一一七頁，北京大學出版社一九九一年。

(2)雖然西元八世紀前後，吐蕃已有《羅摩衍那》的片斷譯本①，但從史詩形態學的角度來看，《格薩爾王傳》與印度兩大史詩分屬不同的史詩體系：前者是南亞次大陸帶有神話色彩和農耕特徵重在描述王室戰爭的史詩；後者是與中亞草原遊牧征戰爲特徵，帶有濃烈滿－通古斯薩滿文化色彩，與突厥、蒙古史詩同屬一類的英雄史詩。並非是先有唐卡再有史詩，而是藏傳佛教對唐卡的使用方法被史詩演唱者所借用。現今發現的有關格薩爾史詩的唐卡，大部分都是在十七至十九世紀於漢藏交界地帶的康區繪製而成的，早於十七世紀的史詩唐卡現在還沒有發現②。

本節從唐卡語源的分析入手，針對圖齊教授認爲「唐卡」源於paṭa，唐卡本身起源於印度布畫的觀點，從「唐卡」的本義，thang kha與paṭa一詞的關係，唐卡與布畫ras bris的區別，ras與paṭa以及paṭa進入西藏的方式等方面逐項進行了分析，進而說明，僅憑一兩條沒有文物例證的詞義對應作爲西藏唐卡這種藝術形式本身源自印度的結論，對此我們確實應該進行重新審視。

第二節　漢幡與唐卡的形制

西藏唐卡作爲一種藝術形式，究竟是如何產生，又是如何發展的呢？在藝術發展的過程中，藝術形式的形成與發展對該形式統轄的內容的發展具有決定意義，這在西藏藝術史的發展過程中更是如此，因爲西藏藝術往往是首先具有了一種藝術形式，然後在此形式中注入相應的內容，從而形成一門藝術種類並發展興盛起來，或許某一時期、某一地區的唐卡描繪的內容和風格帶有不同時期和不同地域的色彩，如東北藏地區唐卡濃郁的中原藝術影響；古格

等地唐卡的克什米爾風格；黑水城唐卡的多元風格等等，但在唐卡起源問題上，西藏藝術史研究者都同意如下的觀點：西藏藝術的重要形式，如雕塑、繪畫等，都是藏人接受鄰近國家和地區的影響發展起來的，具有藏民族個性特徵的藝術形式，唐卡就是如此。

筆者認爲，唐卡這種藝術形式本身並非來自印度，實際上它的發展演變過程與從漢唐至宋元的中原漢地卷軸畫的形成演變過程相一致，發源於蕃漢交往密切的敦煌，沿著佛教繪畫的軌跡，由吐蕃旗幡畫演變而成的。在黑水城作品公布以前，唐卡與漢地宋元卷軸畫之間的聯繫由於缺乏中間環節而難以相互聯繫，但在黑水城作品公諸於世，尤其是西夏故地佛塔一些唐卡作品的出土，使我們有可能對唐卡形制本身進行研究，從中探索唐卡的起源。

下面我們從唐卡標準形制來分析唐卡的起源（圖三）。我們現在見到的大部分唐卡都是豎幅，畫心部分多是長方形，畫心邊緣四周用黃色、紅色綢布壓邊，並將畫心與畫面上下左右的裝裱錦緞隔水綴連在一起，作爲隔水的錦緞幾乎都採用團花圖案的錦緞或織錦，在其背面仍然覆有棉布。唐卡的下隔水中央貼有一塊與整個隔水顏色不同的正方形錦緞；或者在上隔水和下隔水的中央貼有一豎條直抵上下卷軸天地杆的飾錦；或者將下隔水豎向分爲三部分

①參看佟錦華主編《藏族文學史》，第一五八—一六一頁，四川民族出版社一九九四年，萊頓大學教授、著名梵文學者戴寧（De Jong）《敦煌古藏文寫本「羅摩衍那」譯注》對此史詩的古藏文譯本進行了深入的研究。

②參看石泰安著，耿升譯《西藏史詩與說唱藝人的研究》，第一二二—一二七頁，西藏人民出版社一九九四年（Recherches sur l'Épopeé et le Barde au Tibet, Par R. A. Stein, Paris, 1959）。四川博物館藏有一套十一幅的史詩唐卡，法國巴黎吉美博物館也藏有此套唐卡，斷代在十九世紀。

，中間的錦緞顏色與兩側不同。唐卡上下方都設有卷軸，上方卷軸天杆多爲較細的方形木杆，用以提起展開畫幅；下方卷軸地杆較長，爲較粗的圓形木杆。整個唐卡畫面表面覆有黃色薄絹，上端縫在天杆下緣貼線處。黃絹面蓋上，自天杆處垂下兩條紅色飄帶。

反觀作爲唐卡原型的印度布畫，至今沒有任何實物例證，現在被認爲與印度布畫有關，出自中亞的一些唐卡，據圖齊教授所見，畫面與壇城描繪方式相同，呈正方形，與我們今天見到的各個時期的唐卡毫無共同之處①。更爲關鍵的是，和西藏唐卡中見到的橫幅一樣，圖齊所說的近似正方形的唐卡除了四周簡單的鑲邊外，並沒有錦緞裝裱，也無從「卷起」。

從唐卡的裝裱形制結合漢地卷軸畫發展的歷史來看，唐卡採用的裝裱方法當屬源於唐末，至宋宣和年間（一一一九—一一二五）日臻完備的著名的書畫裝裱方式「宣和裝」。唐時的卷軸畫主要指右側橫向卷起的卷軸，豎向卷起的卷軸稱爲掛軸。唐代掛軸的突出特點是畫心兩側沒有鑲邊，以致於人們認爲唐代的掛軸可以看作是卷軸的豎掛。至宋時，掛軸形制逐漸完善而形成宣和裝樣式。宣和裝裝裱格式分爲兩種：第一種，畫心上下有綾隔水，然後在畫心四周鑲褐色小邊，再上鑲天頭，下鑲地頭，在天頭上加貼驚燕；第二種，在畫心的四周直接鑲黑色小邊，然後上鑲上隔水與天頭，下鑲下隔水與地頭②。宣和裝的裝潢方法一直被認爲是經典方法，元、明、清乃至近代都繼承了這種方法。從形制上分析，唐卡的裝潢法基本上模仿的是宣和式裝潢法。然而，時至今日，由於宋代卷軸畫存世極少，少數遺世作品的最初裝潢格式在漫長的輾轉流傳過程中早已被後代格式替換，從事中國書畫裝潢的學者們還沒有看到宋代宣和裝的裝潢實物例證，我們今天所說的宣和裝樣式裝潢的作品大部分都是後代的仿宣和式裝潢法。因此，假如我們要判定唐卡的裝潢就是宣和式裝潢法，必須有實物的證據和年代的對應。十分幸運的是，黑水城見到的雕版印刷作品和唐卡作品爲研究唐卡與宣

和式裝潢法之間的聯繫提供了實物依據。

我們首先來看黑水城一幅著名的木刻雕版印畫「四美圖」（圖版四－二－一）。「四美圖」尺幅爲七九×三四釐米，畫面上方有榜題「隨朝窈窕呈傾國之芳容」，畫面描繪的四位美人分別是綠珠、王昭君、趙飛燕和班姬。有一條「平陽姬家雕印」的榜題說明了此畫刻印的地點③。榜題中的「平陽」爲古地名，宋徽宗政和六年（一一一一－一一一八）升爲平陽府，明以後府治在臨汾④。從中國雕版發展的歷史來看，中國雕版印刷術始於唐代，值得重視的是，在四川成都、甘肅敦煌等地發現的唐代單頁木刻還願佛像，尺幅大都在四〇×六〇釐米，有些佛像雕版印出後施以手工彩繪，並在頂端粘上橫杆以便懸掛，這些木板佛畫都是信徒們爲了還願而供奉的⑤。我們將黑水城的這幅「四美圖」與西夏時期刻印的

---

①《西藏畫卷》，第二六七頁：「最古老的唐卡，無論是來自古格還是來自衛藏；無論是藏人自製還是自印度輸入，都傾向於方形，也就是說，其長寬之間的比例要比現代唐卡小得多。」事實上，近代的印度繪畫也多呈橫幅，並沒有類似唐卡的裝裱。

②王以坤《書畫裝潢沿革考》，第一八頁，紫禁城出版社一九九三年。

③史金波等《西夏文物》圖七十九，文物出版社一九八八年。

④平陽被認為是堯所置都城，因其地在平水之陽而得名，春秋時就屬於晉國，戰國時屬於魏國。三國魏正始八年，分河東的汾北十縣置平陽郡，宋政和六年升為平陽府，明以後府治設在臨汾。西元一八一一年裁府留縣。

⑤卡特著，吳澤炎譯《中國印刷術的發明和它的西傳》，第六一－七〇、七〇－八五頁及第五十六圖，商務印書館一九九一年（T. F. Carter, The Invention of Printing in China and Its Spread Westward, 1925, Columbia University Press）。

另外幾幅作品加以比較，如本書收錄的在西夏雕版的「大黑天神像」和「官宦與僕從」①，就會發現「四美圖」的筆法更趨精細，人物面龐豐滿圓潤，仍然留有唐代遺風，人物衣飾的用線手法頗得宋代畫家李公麟的韻味，以流暢細密的線描衣紋與人物面部及背景形成強烈的疏密對比，這些特徵在元明道觀壁畫中得到了繼承，如山西芮城永樂宮壁畫和北京法海寺壁畫。「四美圖」人物服飾上裝飾的團花圖案，亦爲宋代繪畫多見，但在元代刻印的「西夏藏」和「磧砂藏」的木刻插圖中，這些特徵並不明顯。

「四美圖」流入西夏（黑水城）的時間途徑有兩種可能，第一種是在西夏建國前後。早在宋景德四年（一〇〇七）夏國王德明母親去世時，德明請求到五臺山修供十寺，並派使臣護送供品祭祀②。宋寶元元年（一〇三八），在元昊稱帝之前，即上表章給宋朝，希望派人到五臺山供養佛寶③，「四美圖」等此時進入西夏。第二種可能是在西夏後期，西夏人在前往金朝所在的解州購買雕版經藏時得到了這幅印畫④。解州位於今天山西省運城西南，金朝當時（金皇統八年至大定十三年，一一四八—一一七三）在此天寧寺雕刻漢文大藏經，即後世所稱「趙城金藏」⑤。然而，「四美圖」上的榜題說明雕版的地點是在平陽而不是解州，雕版的「姬家」似乎表明是一個小的家庭作坊而不是大的刻經處。「四美圖」及黑水城另一幅與之同時期描繪關羽的「義勇武安王」⑥，都是宋代雕版紙馬印畫等流行的才子佳人，忠孝節義的傳統題材，與金、元時期的佛教題材稍有區別。所以，「四美圖」的刻印年代或許比「趙城金藏」的年代更早一些，或許就是在宋宣和年間前後。

具有相對準確年代推論的「四美圖」，其裝潢形式較爲完整的展現了宋代宣和式裝裱法的眞實面貌，幾乎就是唐卡所本的裝潢形式。作爲單頁的雕版印畫，「四美圖」是完全按照掛軸的樣式刻印的，畫心呈長方形，畫心周圍的回紋邊框對應唐卡的「黃虹」和「紅虹」，

上下綾隔水的長度大致相同，上隔水部位貼有驚燕；從構圖來看，「四美圖」呈行進中的人物有一種衝出畫面的動感，與後代山西水陸畫的風格相近，畫面題記標識的位置表示此畫不像是專爲單頁的雕版印畫設計的畫稿，而像是截取了壁畫的一個局部，然後用一種「新的裝潢法」即宣和式裝裱法裝裱；「四美圖」畫面的天頭位置刻有兩隻飛鳳，這兩隻飛鳳並非按照漢地吉祥圖案的規則呈對稱狀，雙頭或雙尾相接，而是尾首相隨，給觀衆的印象是它們要衝出畫面之外，飛鳳與晚周帛畫中鳳的造型及其所表現的意蘊是相似的。更引人注目的是，

---

①比奧特羅夫斯基《絲路上消失的王國》圖版六十三（Piotrovsky, Mikhail, Lost Empire of the Silk Road-Buddhist Art from Khara Khoto, Milan, 1993）。

②史金波《西夏佛教史略》，第二八頁。

③轉引自史金波《西夏佛教史略》，第二九—三〇頁：《宋史》卷四八五，第一三九九五頁：「宋寶元元年，表遣使詣五臺山供佛寶，欲窺河東道路。」

④《金史》卷六十，第一四〇八頁；《西夏書事》卷三十六，第九頁：「九月辛亥朔，夏謝恩，且請市儒、釋書。」

⑤金藏在元代又有補刻，裝潢採用卷子式，共收佛典六千九百餘卷。一九三三年在山西趙城廣勝寺發現此版藏經四九五七卷，兩年以後由「上海影印宋版藏經會」和「北平三時學會」影印其中罕見佛典四十九部，題為《宋藏遺珍》，作為方冊本一二〇冊發行。關於「趙城金藏」，還可參看宿白〈趙城金藏、弘法藏和薩迦寺發現的漢文大藏殘本〉，載《藏傳佛教寺院考古》，第二二二—二三三頁。

⑥史金波等《西夏文物》圖版八十。此幅雕版印畫的鑲邊回字紋與「四美圖」完全相同，估計是一批作品中的其中二幅。

「四美圖」上方飛鳳的造型與西藏繪畫中表現十三戰神的唐卡上方所繪鳥形幾近一致。（圖版四—二—二）

從西藏繪畫發展的歷史來看，漢地藝術對唐卡的影響主要表現在畫面背景的描繪上，如山岩、溪水、雲霧、花草樹木、宮室樓閣等等方面。事實上，由於佛教造像有其自身嚴格的造像尺度，畫面佛像或神靈等主像絲毫不能變動，能體現藝術家創作個性的內容恰恰是唐卡的背景描繪。況且唐卡樣式的出現是在佛教作為一種外來宗教傳入西藏後觸發而形成的，也就是說藏人用了一種現成的藝術形式來容納現成的佛教內容，而並非是由於佛教內容而對應形成一種新的藝術樣式。所以，研究唐卡的起源，並不是研究唐卡畫面的內容，並不能以唐卡所描繪的內容，畫面內容的來源或風格來確認這種藝術形式本身的來源，而更要重視其形制起源的研究，形制的起源才是唐卡起源的關鍵所在。因此，筆者本章論述的唐卡的起源正是指唐卡形制的起源，而不是指唐卡描繪的內容。唐卡畫心的紅黃邊框、上下隔水、飄帶等這些宣和裝的形制特徵在印度布畫中蕩然無存，然而在十一世紀前後的漢地卷軸畫中無一例外的找到。最能說明「四美圖」與唐卡之間淵源關係的就是「四美圖」天頭部位的驚燕，因為這兩條驚燕就是唐卡令研究者對之困惑的兩條飄帶，很多人認為唐卡的飄帶是用來捆紮卷起的唐卡的，實際上不是這樣，因為唐卡的天杆上另有繫繩。因此，唐卡的飄帶（cod vphan）是驚燕無疑。「四美圖」驚燕的尖頭做成箭頭狀，唐卡飄帶的尖頭也呈如此形狀，更令人驚奇的是，藏語稱之為「鳥嘴」（bya kha），燕子屬於鳥類，故「驚燕」端頭為「鳥嘴」，從之可見唐卡之飄帶源於宣和裝驚燕的痕跡。「四美圖」驚燕上的三角飾物，筆者推斷這可能類似與唐卡展開，面蓋卷起時形成的皺褶的簡化圖示，因為有關驚燕的文字並沒有提到這塊三角形。（圖版四—二—三）

雖然宋或宋以後傳世的作品很少加貼驚燕，而且宋以前驚燕的具體樣式也不甚清楚，但驚燕本身是宋宣和裝的典型標誌之一。關於驚燕的起源，據說在宋代就作爲一種裝飾剪貼在天頭部位。這條帶子稱爲「經帶」、「綬帶」或「驚燕」。有傳說認爲，中國古代的堂屋較高大，屋內時常有燕子飛入。燕子在天杆上落腳或碰撞畫軸，有時會弄髒或損污畫面，因此有人在天杆上裝了兩條絲帶，搭在天頭上，當風吹動畫軸或燕子翅膀碰撞畫軸的時候，燕子就驚飛了，久而久之，驚燕就成了天頭上的裝飾品，早期的驚燕是活動的①。此說似爲有理，實際上是後人對此的猜想，現在見到的「驚燕」一詞的記載見於清代高士奇所著《天祿識餘》。在宋代周密著《齊東野語》所收〈紹興御府書畫式〉中，稱「驚燕」爲「經帶」或「綬帶」。況且，「四美圖」「驚燕」兩側所繪鳥形爲飛鳳而非燕子，所以，宣和裝中的「驚燕」的具體含義尚待考證。

除了「四美圖」之外，黑水城出土的其他唐卡的裝潢樣式也反映了宣和裝裝潢法。例如黑水城漢式風格的掛軸「獨勃」（圖版四—二—四）和拜寺口西塔天宮藏「上師圖」（圖版二—五—八）。這兩幅作品的裝潢樣式大致相同，都是在畫心上下加綴上下綾隔水，但畫心兩側並沒有貼邊，這種方法是宋代初期模仿唐代掛軸的一種簡略的裝裱法，在後代的書畫裝裱中也一直在使用。「獨勃」的下隔水無存，上隔水中央存有驚燕一條；「上師圖」裝潢保留完整，天杆和地杆完好無缺，地杆上還繪有十一世紀極爲常見的卷草紋，天杆上方所綴三條金黃色的驚燕，驚燕端頭的形狀與唐卡飄帶的「鳥嘴」和」或「驚燕的端頭完全相同。值

---

①王以坤《書畫裝潢沿革考》，第二八頁，紫禁城出版社一九九三年；（清）高士奇《天祿識餘》「驚燕」條。

得注意的是，這兩幅作品的鷲燕都是三條而不是兩條（前一幅作品兩側的鷲燕散失），而且這些鷲燕似乎被作爲掛軸卷起時捆紮的絲帶。這種情形似乎表明裝裱作品的西夏人或許還不完全理解加貼鷲燕的作用，因爲捆紮掛軸的繫帶與鷲燕是不同的。關於這一點，我們在同一時期的日本掛軸中可以找到確鑿的證據。因爲日本十一世紀至十二世紀前後的掛軸，畫面天杆部位也裝有兩條二指餘寬的絲帶，其位置與唐卡飄帶的位置相當。兩條絲帶不是用來捆紮卷起的畫軸的，因爲畫兒卷起來之後，與唐卡一樣，兩條絲帶就垂在畫面前方作爲裝飾（插圖線圖），日本「鷲燕」的質地較硬，前端有硬折痕①。衆所周知，日本的繪畫與日本文化的其它方面一樣，受到了來自中國唐宋繪畫的強烈影響。十一世紀日本掛軸畫裝潢樣式，無疑與唐宋繪畫有密切的聯繫，很可能就是模仿中國唐末或宋初的裝潢樣式。日本掛軸畫的「鷲燕」樣式再一次表明唐卡形制來源於漢地掛軸畫。

本節前面提到，研究中國卷軸畫發展史的學者有一種看法，認爲掛軸就是從卷軸發展而來的，掛軸就是卷軸的豎掛。然而，筆者以爲，漢地掛軸雖然受到卷軸的影響，但啓發掛軸的不應是卷軸，而是旗幡畫。從漢地繪畫發展的階段來看，作爲繪畫形式的卷軸畫，其形式得之於竹簡册頁和縑帛紙卷，它與掛軸畫的發展遵循了不同的途徑。掛軸是隨著民間宗教儀式的發展而出現的，筆者以爲其最初的形式源於喪葬儀式中使用的旗幡。例如我們今天看到的晚周帛畫以及長沙馬王堆漢墓出土的T字形帛畫幡。（圖版四－二－五）

窺一斑而知全豹。我們可以分析旗幡帛畫與後世掛軸畫之間存在的蛛絲馬跡。首先，現今發現的所有出土帛畫，在挖掘時它的上部都帶有橫杆，並有繫的繩子，證明它們最初是可以懸掛的。其次，後世書畫裝潢者稱掛軸畫天杆爲「竹竿」或「竹界」，這個名稱使人想起挑幡的竹竿，因爲縑帛大都產於南方有竹之地。第三，作爲宣和裝標誌之一的「經帶」或「

綬帶」，從其產生的年代順序分析，極有可能是帛畫幡飄帶的延續。我們來看，晚周帛畫幡的具體位置不可考。西漢馬王堆T字幡有四條飄帶，其位置如圖版九所示，上下方各有兩條飄帶。及至唐代，其例證我們可以觀察現藏大英博物館九世紀的敦煌絹畫幡「菩薩像」和「金剛力士像」（圖版四一二一六），它們與西漢T字形帛畫幡之間的聯繫與演變是顯而易見的。帛畫橫的天杆在絹畫中漢式幡幢的斗拱，成了人字形；T字幡上方的兩條飄帶移到了天杆上，並作爲經帶或「驚燕」保留在宣和裝裱法的天頭部分；引人注目的是，敦煌旗幡畫上方飄帶的端頭與「四美圖」的驚燕，以及唐卡飄帶的端頭都呈箭頭狀，可見其間有一種內在的繼承關係。此外，帛畫的飄幡帶是象徵靈魂化爲鳥禽向天界飛升的飄動感，是具有實際目的的裝飾物，這也是經帶或唐卡的飄帶被稱爲「驚燕」和「鳥嘴」的內在原因。T字幡下方飄帶爲了適合唐代旗幡畫的形制而演變爲多條、四條或三條。最後，僅在整個一塊的、呈下隔水狀的幡攏上用墨線畫上分割線表示條狀飄帶，絹畫畫心兩側沒有鑲邊，上下裝裱，從而形成了書畫界所謂的唐代掛軸樣式。（圖版四一二一七）

①筆者在哈佛大學 Sacler 博物館二層展廳看到數幅日本卷軸畫，其中有一幅十二世紀初年的作品，畫心裝裱的是書寫的佛經，畫面天杆部位也裝有二條絲帶，下垂至畫心上邊，這兩條絲帶不是用來捆紮卷軸畫的，因為畫兒掛起來之後，兩條絲帶垂在畫面上作為裝飾，絲帶本身也有裝飾效果。這幅畫的創作年代大致相當與宋宣和年間，日本掛軸從十一世紀至 EDO 年間的都有畫面的兩條絲帶，SECLER 博物館藏這一時期的卷軸畫就反映了這一特點。此外，日本早期帶有驚燕的卷軸畫內容多為佛教內容，從中隱約可以看出此類卷軸畫的起源與佛教有關，日本的這些卷軸畫作品從形制上說明唐卡的根源在於漢地繪畫。

馬王堆帛畫幡被藝術史研究者忽略的就是T字幡的象徵意義，這是解決唐卡形制寓意的關鍵所在。T字幡獨特的形制象徵了靈魂從人間進入天界的過程，所以T字幡上方橫寬部分與下方豎窄部分的結合處有天界之門，帛畫頂端繪有太陽和月亮，太陽之間有漢族古代神話中的金烏，但月亮是下弦月而不是滿月，其中也沒有繪搗藥的玉兔。事實上藏傳佛教的一些造像也繼承了日月的如此描繪方法，例如圖版四－二－八的木刻畫。在黑水城一些唐卡的上方往往繪有月亮和太陽，而且在唐卡中出現的日月與其它場合、例如喇嘛塔頂端的日月樣式，即太陽在上，下弦月在太陽下方托住太陽的傳統畫法不同，這一特點我們在本書收錄的作品「藥師佛」唐卡中可以看到：主尊右側脅侍日光菩薩和左側月光菩薩手中所持蓮花上方分別是金烏紅日和玉兔白月。

除此之外，T字幡的象徵寓意還有助於我們解決唐卡形制中一個令人費解的難題，那就是唐卡下綾隔水中央加貼的一塊錦緞裝飾，藏語稱之爲「門飾」（sgo rgyan）。現今形制唐卡的門飾安置在下綾隔水的正中央，上不搭畫心紅黃鑲邊「黃虹」與「紅虹」，下面也不接地杆，如圖版十二。然而，很多唐卡的門飾則是上搭畫心紅黃鑲邊，但下方不接地杆，如圖版十三。不過，也有大量的唐卡作品的門飾呈狹長狀，上搭畫心底邊紅黃鑲邊，下接地杆，如圖版十四。

從門飾的這幾種形式的演變過程分析，唐卡下綾隔水正中的門飾最初與T字幡的形制極爲接近。那麼，唐卡與T字幡以及由T字幡演變而來的旗幡畫之間是否存在著必然的聯繫呢，這種聯繫有助於我們對唐卡起源另一個深層次的原因的理解，筆者本人認爲這種聯繫是存在的，原因如下：

(1)漢地的喪葬用帛畫幡與佛教長幡有淵源關係，佛教長幡是由帛畫幡逐漸演變而成的，

這一點是毋庸置疑的。例如，藏於法國吉美博物館的敦煌絹畫「引路菩薩圖」，就是繪一位高大的菩薩，爲一位端莊華貴的婦人引路，榜題記有「女弟子康氏奉爲亡夫薩詮，畫引路菩薩壹尊一心供養」。圖版四—二—九所描繪的就是此幡引導婦女前往天國之情景，可見喪葬用的帛畫幡與佛教長幡的作用最初是一致的①。從漢地旗幡發展的歷史來看，至遲在西元三世紀，帛畫幡在漢地已廣爲流傳。至三國魏時，帛畫幡已經在起塔建寺時普遍應運②。東晉

①此圖吉美博物館編號為 M・G・17657。彩圖可見黃征、吳偉編《敦煌願文集》封面（嶽麓書社一九八五年），關於敦煌時期幡之功用，可參閱伯二五八八與伯二八三八，《敦煌願文集》第四六四頁「慶幡文」：素流方譽，夙播清規，長隆勝境之因，每葉莊嚴之念。於是繡天繒而散彩，鏤霞綺以分輝；綴玉還珠，連繒貫彩。厥有厶公謙恭增善，違（幃）繞圓蓋之神幡；罄割資財，絲布雲中五色之光彩。亦靈獨秀，清鑒不群，承家盡（孝）悌之誠，奉國竭忠貞之節。遂能傾心慕教。敬奉聖（蹤）。福事已終，焚香祈福。其幡乃鐫文拽迴，影搖香閣之風；豔藻縈空，彩輝花園之日。架弘衢而蕩色，臨風剎以高懸。冥熏之惠乃滋，淨福之基逾積。建之者，生福無量；睹之者，滅罪恒沙。以斯造幡功德，焚香念誦勝因，盡用莊嚴施主即禮：惟願身如大地，以劫石而俱存；智力高明，等須彌之勝遠。六根清淨，如皎（月）之升天；三障離身，若蓮花之影水，摩訶般若。

②如《洛陽伽藍記》（上海古籍出版社一九七八年版）記三國魏時帛畫幡應運情形時寫道「從末城西行二十二里至捍麼城。南十五里有一大寺，三百餘眾僧。有金像一軀。舉高丈六，儀容超絕，相好炳然，面恒東立，不肯西顧。《父老傳》云：此像本從南方騰空而來，于闐國王親見禮拜，載像歸。中路夜宿，忽然不見。遣人尋之，還來本處。即起塔，封四百戶，供灑掃。戶人有患，以金箔貼像，所患處即得除愈。後人於像邊造丈六像者，及諸宮塔乃至數千，懸綵幡蓋亦有萬計，魏國之幡過半矣。幡上隸書云太和十九年，景明二年，延昌二年。唯有一幅，觀其年號，是姚秦時幡」。

時，更有佛教僧人將帛畫幡用於佛教儀式，如晉武帝時，爲避戰亂，道安（三一二—三八五）率弟子慧遠等四百餘人至湖北襄陽建檀溪寺，鑄佛像，使用金絲繡像和帛畫幡。據目前所知，最早的五彩幡是雲崗二窟和十一窟上的浮雕，此後幡幢形制大致源出於此。呈長方形並有圖像繪於其上的幡在年代上晚於幡上沒有圖像的五彩幡，完整的長方形繪畫幡的製作法在唐代就已完全形成。這種長方形幡大多是用絲絹製成，其形制、裝潢方法都是漢地風格。故法國學者熱拉・貝扎爾等人指出：「幡幢的裝潢技術不大可能是與印度或西域傳入的圖像同時傳入中國的，可以斷代爲九世紀和十世紀並帶有裝潢的回鶻經幢則明顯受到了漢地的影響①。」

由漢地喪葬儀式使用的幢幡與帛畫，結合由西域傳入的佛教圖像與幢幡樣式，用漢地帛畫飛幡裝飾方法演變而成的敦煌長方形圖像幡是西藏繪畫最早的樣本，如藏於大英博物館的幡畫「金剛手菩薩」（圖版三—二—二），上面就寫有藏文榜題②。我們還應當關注如下的事實，吐蕃自西元七八一年至八四八年統治敦煌近七十年，當地的很多藏人畫家實際上都是按中原方式繪製旗幡畫，甚至還用棉布繪製幢幡③。現今藏傳佛教寺院使用的橫幡，就是古代幡幢的變化形式。

對藏文的「幡」一詞進行分析，發現它本身確實就是一個中古漢語借詞。「幡」藏語讀vphan，因爲藏語沒有漢語 fan 的 [f] 音，譯 [f] 時常用 ph 代之，如「一分錢」之「分」讀成 phing。藏傳佛教的重要儀仗之幡，從此借詞來看，是在敦煌時期傳自漢地，應該是沒有疑問的。

除了敦煌旗幡畫外，我們仍然能夠在一些後期作品中找到唐卡與敦煌時期作品聯繫的例證，例如圖版四—二—十的「佛足印」就是對筆者唐卡起源說給予有力支持的證據之一。這幅唐卡爲絲質，薄施色彩，斷代在十一世紀前後。巴勒教授認爲，此畫是茲莫爾曼(Zimmerman）收集品中最早的，也是最不尋常的西藏繪畫，或許它還有重大的藝術史價值。繪畫的手法和色調也與我們現今知道的西藏早期繪畫大不相同，反而與中亞的旗幡畫和敦煌所見的

①熱拉・貝扎爾、莫尼克・瑪雅爾《敦煌幡幢的原型與裝潢》，耿升譯《法國學者敦煌學論文選萃》，第五九五—六一四頁，中華書局一九九三年（Origine et montage des banniéres peintes de Dunhuang par Robert-Bezard et Monique Maillard）。

②據史伯林（Elliot Spering）考證，菩薩左肩字母是反寫在絲絹上滲透過來的藏文字母 pa-ja-ra-pa-re-na.實際上西方一些研究西藏藝術史的學者也認為西藏地方最早的繪畫就是來自敦煌的旗幡畫絲絹畫。如Henss寫道：「來自敦煌的旗幡畫，或許可以作為西藏繪畫最早的樣式，但不能斷代早於九世紀。」(Silk banners from Dunhuang, which may have served as the earliest models for Tibetan painting, are not dated earlier than the ninth century. Henss, Michael, An Unique Treasure of Early Tibetan Art： The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa, Orientations, XXV／6（1994） PP.48-53 ）

③如伯二〇三二（二）上有唐僖宗中和四年（八八四）的破除曆，背面記有「粗緤一匹，報恩寺起幡人事用」字樣。

帶有藏文題記的紙畫的某些特徵相互印證①。

第二、從唐卡最初的功用分析，我們可以找出它與T字幡在喪葬及民間儀式中使用的共同點：⑴唐卡畫心部分，藏語稱爲 me long，即「鏡」，等同於藏人薩滿巫師使用的銅鏡 me long，是神靈降旨顯現的地方；佛教畫像不以 me long 稱畫心或整個畫面，神靈也不自銅鏡中顯現；⑵作爲畫心鑲邊的「紅虹」與「黃虹」，正如其名稱所示，是神靈的光芒及往來的工具，寓示神靈出自吉祥彩雲之中；⑶最爲重要的是，唐卡的門飾（sgon rgyan），又稱「唐門」（thang sgo），是神靈進出唐卡的大門。整個的唐卡，實際上是將平面觀想成一個立體的龕室，與西伯利亞滿通古斯語族民族薩滿巫師使用的神像在本質上是完全一致的；⑷「唐門」的功用恰好就是T字幡的下方條幅，寓示一條進入天界的通道；⑸唐卡畫面上面另有一塊絲絹遮布，稱爲面蓋，這是漢地掛軸沒有的設置，它與藏傳佛教寺院中護法神像龕前的遮布是同一性質。此外，寺院中的佛像、祖師像、菩薩像一般都是敞開的，人們可以直接跪拜，但護法神，尤其是源於土著神靈的怒相護法神，通常才加蓋遮布。這一現象似乎表明，雖然現今發現的早期唐卡以佛像、菩薩像爲多，但它們最初或許與旗幡畫內容相關的某些民間儀式有關。

第三、從對 thang kha 一詞的另一種拼法 thang ka 的語源分析，我們還可以找到唐卡源自經幡的某些證據。我們知道，thang 一詞有「平灘」的含義，引申爲「伸展」或「平順」（kham khum min pa）。如古藏文 thang la 爲「鋪設」、「陳設」；thang chod pa snam rigs bkrus nas skam sa thang chos par rgyang rgyas pa「把毯子洗淨，平鋪在地上拉伸」；thang sha gtod pa「鋪平」、「繃緊」。這裡 thang 有一種面積廣大，全部遮住的含義，由此義衍生出：「緊」、「結實」、「裹住」、「捆住」的意思。如 thang thang「緊緊的」、「健康」；

thang ma「平坦」、「均匀」；thang lhod「鬆緊」；thang pas thang lhod snyoms por bsdams pa「繩子捆得不鬆不緊」。實際上，thang 的一種本義是「獸皮」，尤其是珍獸獐子皮（亦與松脂有關）。剝下來的皮有平展之意，引申爲「大地」、「平原」，所以藏族創世歌謠中

---

①圖版「佛足印」，尺幅為五三・三×五四釐米，出處見於：P. Pal, Art of the Himalayas, p.147, pl.79，絲質彩色，斷代為十一——十二世紀。巴勒教授認為，「此畫是茲莫爾曼家族（ Zimmerman ）收集品中最早的，也是最不尋常的西藏繪畫，或許它還有重大的藝術史價值。此外，繪畫的手法和色調也與我們現今知道的西藏繪畫大不相同。另一方面，作品些許任意、草率的筆觸使我們不禁想起那些裝嵌入金銅佛像內膛的紙片速寫佛像（謝按：這些紙片速寫佛像參看 Huntington, 1990《菩提樹葉》圖版一一四）以及中亞的旗幡畫，淺淡薄施的色彩（看似隨意的筆觸）也是敦煌所見的帶有藏文題記的繪畫的特徵，或許是藏人藝術家繪製的作品的餘響（例證參看 Whitefeild, 1983, vol. 2, nos 48-49）與『佛足印』可以比較的是貝桂恩《喜馬拉雅的神靈和鬼怪》（Beguin et al, 1977, nos 22-26）和來自黑水城的佛教造像。確實，這些佛像的風格與十至十一世紀波羅風格有關，所以可以排除早於十世紀的斷代可能性。作品構圖最為突出的特徵是置於蓮座上的一雙腳印。腳應該是金的，腳心有蓮花的吉祥標誌，非常像釋迦牟尼佛的足印的表現方式。兩腳印之間有三尊像。頂部立像有十一首十臂為十一面觀音；中央的是坐像，非常像觀音的簡單身形；最下一層亦為坐像，穿藏式服裝，戴著早期雅隆王朝時期吐蕃贊普的有帶帽子，極有可能是松贊干布。因為他被藏人看作是觀音的化身。兩側脅侍人物（底部）很可能是這位贊普的兩位王妃文成公主和尺尊公主，其髮髻樣式和服裝是典型的西藏風格」。（謝按：這幅作品表明唐卡樣式與敦煌作品的關係，初期的唐卡質地不一定用棉布，這幅作品就是絲質，雖然這幅作品的年代因為其中的波羅成分而被認為是十世紀以後的作品。）

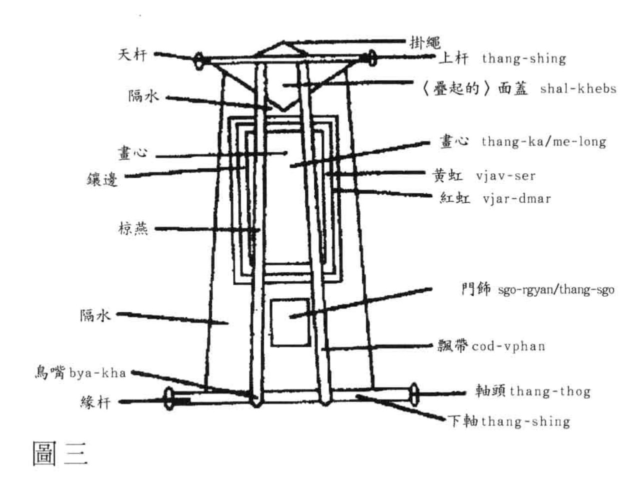
有剝下牛皮誕生大地的說法①。藏人日常使用的糌粑口袋，即 thang khug，其中 thang 爲「皮」，khug 是「角落」、「彎曲」之意。遊牧民族以皮革爲計價單位，故 thang gzhi 指「價格」；thang gzhal「估價」。thang kha 所用之 thang，未取其「皮」之意，而是用其引申義，thang kha 有可能是指柱子上懸掛的幡，類似於藏傳佛教中使用的「柱面幡」(ka vphan)，筆者以爲，這是唐卡可能的起源形式之一。作爲旁證，我們可以觀察 thang shad 一詞，thang shad 是一種儀式，指僧人放下肩頭的披肩，用手輕拂以代表頂禮之意。這裡的 shad 即是動詞 shad pa「彈拂」，而其中的 thang 自然是指披單本身——一種長方形的紅色棉麻布。thang ka 的 ka 指「柱」等於 ka ba / kvaba，thang ka 即指「布柱」或「幡柱」，屬實詞並列形成的詞組；如果認爲 thang 來自名詞化動詞，thang ka 也可以解作「（以幡）遮柱」。

與唐卡的這種解釋相關連的另一個藏語詞是 thang sku，可以直譯爲「唐卡佛像」或「平面的像」，似乎非常合乎現代藝術分類邏輯。然而，「唐卡」寫作 thang sku 的例證極爲稀少，而且更多的寫作 sku thang，大都出現在近代文獻。從藏語構詞法來看，形容詞不會放在名詞的前面構成詞組，放在名詞前面起形容詞作用的只能是名詞，如 vjims sku「泥像」、rdo sku「石像」、lha sku「神像」、vbris sku「畫像」等。所以，thang sku 中的 thang 是名詞 thang kha 中的 thang 而非形容詞②。

①如《斯巴宰牛歌》講道斯巴宰牛時，剝下牛皮鋪大地，所以大地是平的（srid pa ba chen bshav dus ki / ba ko blang nas thang ngo btang / thang kha zhen che no de gis red）。

②將解釋為「平面的像」觀點出自辛格，這條簡短的注文也是筆者看到近年唯一涉及到唐卡語源問題的西文論述之一。參看 Jane Casey Singer, Painting in Central Tibet, CA 950-1400, Artibus Asiae, VolLIX, 1/2,

p.87, note 2：「Thang-ka這一詞可能是指『平展的什麼東西』（The term thang-ka may denote『something（ka）flat（thang）』）。圖齊將之確定為『能卷起者』，但還是沒有解決這個詞的語源學源流。假如這個詞被理解為『卷軸畫』的含義，那麼，藏人為什麼選這個詞描述他們畫在布上的畫就很難理解。圖齊指出，藏人指布畫有另外一個詞 ras-bris 和 ras ri-mo，和梵語指這個詞的名稱 pata 語義極為接近。然而，藏文有關布畫的另一個名稱或許對解釋唐卡的語源更有幫助，這就是 thang-sku 一詞。字面解釋是『平面的身體』，其中暗示這種藝術形式圖像的二維性質。雖然現在沒有辦法證明 thang-sku 一詞演變成 Thang-ka，尾碼 ka 使得形容詞 thang 成為一個簡單名詞。或許同語源的詞素可以在 thang-ma 和 thang-zhu 中找到，後一種詞出現在十五世紀的歷史文獻中，羅列赫將之翻譯成『平的喇嘛帽flat la-ma's hat』。」實際上，辛格提到的羅列赫的翻譯是錯誤的，「唐徐帽」指的是漆帽，是高頂帽子，詞中的 thang 指「松脂」而不是「平」。

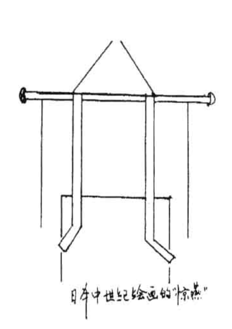


圖三

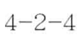
4-2-2

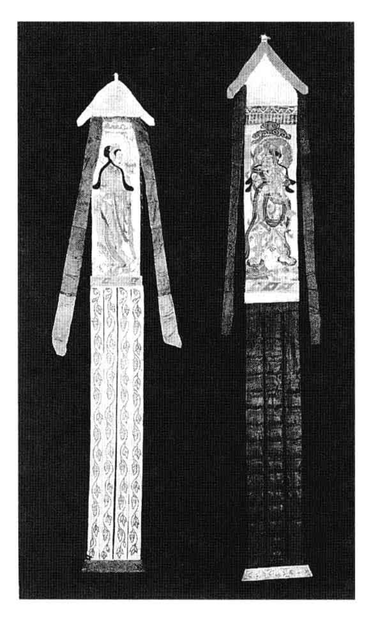
4-2-3

4-2-1






4-2-4



4-2-6



4-2-5

第五章　西夏唐卡的雙身圖像與西藏繪畫中密教雙身圖像的淵源

我們在第二章分析了黑水城唐卡具體作品的圖像內容和繪畫風格，在第三章討論了作爲西夏繪畫的這些唐卡的風格所代表的衛藏繪畫的風格淵源。在這一章，我們轉向研究黑水城唐卡中一種圖像樣式及其風格作爲藏傳繪畫，在其主流風格的發展演變過程中所起的作用和所處的位置。這種圖像就是包括黑水城在內的西夏佛塔所出的上樂金剛雙身像。在藏傳繪畫雙身圖像樣式與風格發展、演變的歷史中，西夏佛教藏傳雙身像具有重要的座標意義。

第一節　金剛乘佛教的傳入吐蕃與藏傳佛教雙身圖像的歷史考察

以性標誌爲象徵的神靈崇拜傳統在印度源遠流長，在雅利安人進入印度之前就已經存在。印度最早的土著居民，和其它的初民部落一樣，其原始信仰中就有對大地母親及其生殖能力的崇拜並以此構成了早期印度教濕婆信仰的核心①。其後，這種信仰逐漸發展出完備的神

①雅利安人在西元前一八〇〇年至一五〇〇年侵入印度西北部時，發現當地已有眾多的土著居民生活在那裡，他們將這些抵抗他們的部落人稱為達薩斯人（Dasas），生有黑色的皮膚，厚嘴唇，擁有牲畜，講一種奇怪的語言。達薩斯人或許代表一種印度河流域西元前二〇〇〇年就已經形成，當時衰落的文化形態，這種文化創造了高度發達的青銅文明。達薩斯人崇拜大地女神和生殖神。達薩斯人的宗教保留在印度教有關業力和轉生的教義中。考古發掘顯示，達薩斯人崇拜大地女神和生殖神，根據假設，生殖神可能就是印度教濕婆(Hinduism Siva)的早期形式，這位神靈被描繪成生有犄角三面的神靈，雙腿呈瑜伽姿勢，並踵。有大象、虎、水牛和犀牛跟隨其後。男性和女性的俑像和男女生殖器的象徵標誌摻雜其間，表明這是一種祈求生殖力的宗教儀式。參看 David S. Noss & John B. Noss, Man's Religions, *7th Ed.*, New York, 1984, p.73.

靈體系和圖像傳統，自婆羅門教至印度教一脈傳承，大乘佛教的瑜伽行派其中就已經接收了這方面的內容，金剛乘的教義就是從大乘的瑜伽行派發展而來的，屬於大乘佛教的一支。金剛乘又稱爲密乘或怛特羅乘，其修法特徵是以怛特羅——總集各種儀式和瑜伽修習方法而且儀軌化的經典——爲基準進行的。這一教派在波羅王朝統治時期的七世紀末興起，由居於奧利薩（Orissa）的三跋羅王（Sambhala）因陀羅菩提（Indrabhūti ,687-717）創立。金剛乘的「金剛」（vajra）意味著如同金剛那樣永不變化的法的本性，因而金剛乘也被認爲是大乘佛教的空性，故而又稱空性乘（Śūnyatāyana），在修習實踐中將瑜伽與性聯繫在一起。金剛乘將眞言乘主旨的智慧和方便與瑜伽性力觀結合，將智慧比做女性，因爲智慧具有靜的特徵；把方便比做男性，因爲方便具有動的特徵。金剛乘把智慧和方便所達到的終極的境地看作是涅槃，在此境地已經沒有智慧和方便的區別，二者融合在一起，故此稱爲「般若方便」（prajñopāya）或「大樂」（mahāsukha）①。無論印度教怛特羅還是佛教金剛乘，其中心要旨就是證悟書面經典的理論並不是使人產生信仰的理想路徑，最好的方式是由能夠施行神秘法術的上師導引下獲取親身體驗，直接與自己皈依的信仰相碰觸，通過自己的身體力行來把握眞實。和印度教怛特羅一樣，佛教怛特羅儀軌也包含某種禁忌成分，但不像印度教那樣過分重視感官刺激，其追求的目的仍然是佛教自己的眞諦。怛特羅的儀軌包括進入壇城、念誦咒語、作不同的手印及兩性結合等②。

釋迦牟尼佛涅槃以後，印度原處於衰微狀態的婆羅門教陡然興起，傳統的佛教因辯論或比試法力不能折服外道，以致經常發生道場被毀，信徒改信的情景，佛教需要一種新的重視修習實踐的教法以適應這種變化，才能和印度教瑜伽行者一論長短。因而金剛乘佛教逐漸興盛，成爲印度佛教最後一個輝煌的時期，從西元八世紀到十三世紀持續了幾百年，直至伊斯

蘭勢力控制印度之後才完全消亡③。因爲佛教形成在古代的印度這樣一個民族、宗教和語言

---

①早期佛教所見密教，主要是護身禳災的咒文，如大乘經典中的很多陀羅尼（dhāraṇi）就是此類儀禮的咒文。這類密教被稱為「雜密」。與此相對，以七世紀後半葉見於西印度的《大日經》（Mahā-vairo-canasūtra）和此後見於西南印度的《金剛頂經》作為基本經典的密教，被稱為「真言乘」或「純密」，是漢地密教和日本東密教義的基礎。這兩經的中心內容是智慧和方便。大乘佛教的「空」思想是密教教義的根本思想。對這種空性的認識是智慧，認識智慧的途徑就是方便。

②一些西方學者將佛教怛特羅儀軌中有關雙修的內容看成是實際行為而非象徵意義：「在性結合中，男性作為主尊神，女性（通常是十六歲的少女）作為女神或神靈的伴偶，代表智慧或內明。在雙修儀式中，主尊要以控制呼吸和意志的方法阻止射精，使其上行至男尊體內以提升法力。男尊和伴偶分別被稱為『金剛和蓮花』。」參看 David S. Noss & John B. Noss, Man's Religions, 7th Ed., New York, 1984, p.150. 事實上，雙修圖像所展示的畫面主要表現的是象徵意義而非實際情景。在雙修圖像中，女神伴偶代表的是智慧，這種智慧是佛教義理中的空性；男尊代表的是對眾生有情的慈悲，即達到智慧空性的方法和這種智慧的外在表現方式。男尊和伴偶的結合象徵著智慧與慈悲的合二為一，象徵目的和手段的完整統一。或許我們不能排除早期雙修方法的實踐性，因為我們在後面引述的古格王益西沃文告中就有對密乘修習者殘害少女的警告。

③關於印度金剛乘佛教及其對西藏佛教的影響，戴維斯內爾格魯夫在其著作《印藏佛教史》中作了充分的分析。參看該書第一一七—三〇四頁。（Snellgrove, David L. ,Indo-Tibetan Buddhism, Indian Buddhists and Their Tibetan Successors, London 1987）作者不同意現在有一些西方學者和印度當代學者的觀點，把佛教自八世紀至十三世紀逐漸密乘化的過程看作是佛教逐漸演變成為一種和流行的印度教沒有區別的宗教形式（第一一七—一一八頁）。

雜糅糾葛的複雜環境之中，其中任何一種宗教的產生必然會受到與之同時存在的其它宗教信仰的影響。佛教也是如此，在其初期以自己整飭完備的理論體系使之與婆羅門教相區別；印度教興起之後，佛教審時度勢，大量吸收了印度教的內容，金剛乘的佛教無疑採納了印度教有關的神靈體系和瑜伽修行儀軌充實其理論體系和修習實踐，但是佛教的金剛乘絕不等同於印度教的怛特羅。以東密爲代表的舊密宗得自於五世紀中印度笈多王朝在摩羯陀建立的那爛陀寺。佛教在七世紀開始密教化之始，此地爲顯密教法中心。此後，波羅王朝在興起之初，在摩羯陀地方建立了超岩寺（Vikramaśilā），藏傳佛教密宗的教法主要來自此寺。藏傳佛教作爲一種特殊的佛教形式存在的特質是將印度金剛乘佛教的神靈體系和宗教儀軌與西藏原始宗教或民間宗教中能夠匹和的內容結合在一起，發展出一種新的宗教形式，可以看作是金剛乘佛教的演化形式①。藏文史書記載說密教經典最早傳入西藏的時間可以上溯至西元五世紀的拉托托日年贊時期，但是只是到了八世紀，印度一些著名的大論師加入譯經的行列並傳授密教佛法之後，才眞正是金剛乘佛教傳入西藏的開始②。藏文密乘經典的翻譯分爲新密和舊密兩個時期。從西元七世紀傳松贊干布邀請印度佛教大師孤薩羅等入藏翻譯密乘經典開始，到八世紀中葉赤松德贊邀請蓮花生大師和班欽・比馬拉米扎等入藏傳法譯經，直至十世紀末印度佛學家米底來西藏爲止，歷代所譯密宗教法名爲舊密；十一世紀大譯師仁欽桑布以後所譯密乘經典爲新密③。十世紀後弘初期濫觴於西部藏區的密乘教法，實際上都是自七世紀以來傳入的舊密，舊密經典的翻譯跨越了前弘期後弘期的界限。由此看來，金剛乘在波羅王朝成立以前實際上就已經傳入吐蕃，只不過是在較小的範圍內流傳。當時人們就有這樣的疑問，流行的密乘教法，特別是無上瑜伽密，是否可以將之納入典籍而奉行。最後決定，此類教法只有通過王室的允許之後才能將它們譯成藏文④。可見吐蕃時期翻譯的一些舊密經典本身

就包括了無上瑜伽密智慧母續部的內容。說明這些大論師在譯經的同時傳授著他們所譯的教法，包含雙修內容的上樂金剛法是其中重要的內容。例如，印度論師班欽・比馬拉米扎就將上樂金剛法傳至「瑪任欽喬」（rma-rin-chen-mchog），從而創立了寧瑪派的傳規⑤。藏文文獻記載赤松德贊的大妃才邦氏怒斥金剛乘密法的儀軌，說明吐蕃時期這類密法流行開來是沒有疑問的⑥，上樂金剛雙身修習傳承也可以確認最初是流行於吐蕃佛教中的「寧瑪派」，

① 兩者之間並不完全相同，因為藏傳佛教並非等同於密教，密教內容只是藏傳佛教的一個部分。

② 呂澂在《西藏佛學源流》中寫道：「西藏密法非始於蓮花生，而在其後，以印度學者法稱、靜友、覺寂、覺密（佛密）等相繼來藏，廣譯密典，兼傳其學，實際舊派密法始於此時。」參看索南才讓《西藏密教史》第一五四—一五六頁。

③ 孤薩羅（ku-sva-ra）、班欽比馬拉米扎（pan-chen bi-ma-la-mi-hra）、米底（pndita smri-ti）。

④《丹珠爾》東京一九五五《西藏的三藏》一四四卷，No.5832：sgra sbyor bam po gnyis pa p.73-4-6; Buston Rin-chen-sgrub, rgyud sde spyivi rnam par bzhag pa rin po chevi mdzes rgyan(The Collected Works of Buston, Pt.15 Ba) p.127.

⑤ 劉立千譯注《衛藏道場勝跡志》注釋二十三，第六三—六四頁。《蓮花遺教》第八十品、第八十一品記載了這位班智達的事跡。

⑥「所謂嘎巴拉，就是人的頭蓋骨；所謂巴蘇大，就是掏出的人內臟；所謂岡菱，就是用人脛骨做的號」「所謂曼荼羅就是一團像彩虹一樣的顏色；所謂金剛舞士，就是戴有人骷髏花冠的人，這不是什麼教法，是從印度進入吐蕃的罪惡」。參看《蓮花遺教》第七十九品，第四六〇—四六一頁，四川民族出版社一九八七年藏文本（ka pva la zer stegs khar mi mgo bzhag /ba su da yan zer nas rgyu ma bres /rgang gling yin zer mi yi rkang du vdug / …… dkyil vkhor yin zer khra khra shig shig vdug /gar pa yin zer rus pavi ohreng ba gyon / …… chos min rgya gar bod la ngan bslabs yin）。

《蓮花遺教》等藏文史籍記載蓮花生大師曾教授赤松德贊王妃益西措杰等有緣弟子無上密乘八法，其中就有金剛亥母修習法①；位於桑耶寺以北的青浦道場，留有吐蕃時期蓮花生和益西措杰修習密法的「大密花洞」（gsang-chen me-teg phug），就是修習此類密法的遺跡②。此外我們還可以在十三世紀初葉的寧瑪派唐卡中仍然可以看到與噶瑪噶舉繪畫中完全相同的金剛亥母造像，如羅賓基金會藏「蓮花生大師唐卡」就是描繪大師和兩位妃子修習金剛亥母法③。美國佛吉尼亞美術館藏「金剛薩埵與金剛自在天女」是現今僅見的斷代在十一世紀中葉（一〇六五—一〇八五）的「雙身」唐卡，此畫畫面標識身分的人物榜題說明此作屬於早期寧瑪派④。與此唐卡相似的金剛薩埵與金剛自在天女像亦可見於十一世紀克什米爾的青銅像⑤。這一早期造像樣式被後世作品所模仿，如法國吉美博物館所藏的「金剛薩埵與金剛自在天女」⑥。從這些作品遺存可以推斷前弘期「寧瑪派」廣泛應用雙身圖像是沒有疑問的。

文獻的證據表明包括上樂金剛法在內的金剛乘無上瑜伽密智慧母續部教法與儀軌在吐蕃地方前弘期就已經存在並在一定範圍內流傳，這一點無庸置疑。然而，有關無上瑜伽密儀軌的圖像，是否在前弘期也已經見諸作品？雖然密教儀軌與密教圖像的關係決定了前弘期此類圖像存在的可能性，但以前我們一直沒有找到前弘期存在無上瑜伽密儀軌圖像的例證。出現這種局面的原因是我們以前囿於這樣一種定式思維，認爲雙身圖像不可能出現在前弘期，這種認識阻止我們進一步的探索。

我們甚至忽視了這樣一個重要的事實：敦煌一帶金剛乘內容的繪畫的湧現是在吐蕃統治時期，敦煌出土的古藏文寫卷中已經出現了有關金剛乘密法修習的記載，這與八世紀前後包括敦煌于闐在內的地區流行金剛乘的史實是完全符合的，證明吐蕃後期金剛乘就已經在吐蕃

①《蓮花遺教》藏文本，第六四四—六四七頁，四川民族出版社一九八七年版。

②筆者一九九六、一九九七年兩度赴青浦考察，此處留有吐蕃時期的洞窟 kevu-tsh ang ，至今仍有藏區各地來的僧人在此地修習。

③此幅唐卡為 Shelley & Donald Rubin 基金會的藏品。作品年代為一二〇〇—一二九九年，尺幅四八×三六釐米，棉布，寧瑪派作品，圖版自 www.tibetart.com 下載，說明文字如下：蓮花生大師是西元八世紀印度佛學大師。當建築桑耶寺時，為了調服作祟的土著精怪神靈，藏王赤松德贊邀請蓮花生進藏。大師在尼波羅閉關入定，然後入藏，一路降服諸路妨礙佛法的妖魔，並將教法傳授給藏王和眾多弟子。此處描繪的蓮花生大師和他的印度明妃公主 Mandarava 與王妃益西措杰。畫面下方作弘法印的長髮喇嘛可能是伏藏師尼瑪維色（Terton King Nyima Oser），唐卡為寧瑪派傳承。卡背面文字為 OM AH HUM 。

④這幅作品現藏於弗吉尼亞美術館，編號六十八·八·一一五，畫面主尊為金剛薩埵和金剛自在天女（Vajrasattva and Vajradhātvīśvarī），作品著錄見於 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India （8th-12th centuries） and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990，圖版一〇五，圖版解說為第三〇九—三一三頁。亨廷頓根據畫面所繪人物榜題，確定此作為一〇六五至一〇八五年的作品。

⑤Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choice, Newwark, 1997, Pl. K92.

⑥Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 圖版四十二。

本土及其勢力範圍大爲流行①。榆林窟第二十五窟②波羅樣式的大日如來與八大菩薩③和壁畫中吐蕃藏文榜題明明白白的昭示著吐蕃佛教的印記。然而，從作品的風格往往將它們認爲是漢地唐時的作品④。其次，敦煌壁畫中出現大量的十一面觀音圖或千手千眼觀音圖，對於這一現象，以前學者總是從漢地密教發展的線索，漢文觀音經咒的翻譯和觀音圖像的演變進行分析，沒有考慮吐蕃金剛乘佛教的決定性影響。

筆者以爲，敦煌觀音圖像的豐富和發展的重要原因是吐蕃佛教的影響，我們可以認爲作爲「開元三大士」的善無畏、金剛智和不空三藏等翻譯有關十一面觀音的經咒對出現這些圖像所起的作用，但經典的翻譯與造像的發展之間並不存在正比關係。因爲第一部漢譯《佛說十一面觀世音神咒經》譯於北周保定四年（五六四），但十一面觀音圖像出現在入唐以後⑤。觀察敦煌石窟所出十一面觀音圖像，初唐的作品或沒有眷屬，或有眷屬者皆爲菩薩。只是到了盛中唐以後，觀音眷屬逐漸增多，這種現象與吐蕃統治敦煌有直接關係。定式思維之二是將只要是描繪觀音的作品更多的看作是漢地作品，這無疑受到觀音信仰在後代中原盛行的影響。然而忽略了觀音信仰，尤其是十一面觀音的信仰在吐蕃的興盛，當十一面觀音圖像在漢地敦煌開始出現時，吐蕃的這種信仰已經進入了政治社會生活。藏文史書幾乎都記載法王松贊干布（六一七—六五〇）是十一面觀音的化身⑥，松贊干布時修建於紅山之上的宮殿稍

①如伯希和敦煌藏文寫卷 PT42第Ⅰ、第Ⅷ和第 Ⅸ 部分就涉及這些教法，特別是第Ⅷ部分幾乎就是有關 Sūryasimhaprabha 所作《密法精要注疏》（dpal gsang ba snying povi rgya cher vgrel ba, Delhi, 1976, ff.308-17）的梗概（A. Macdonald et Y. Imaeda, Choix de documents tibétains conservés ã la Bibliothéque nationale, Tome I, Paris 1978, Pl.48-52; Pl.59-61）。我們從西元九世紀前後的作為壁畫榜

題的敦煌漢文卷子可以知道，大約九世紀至十世紀，印度佛教金剛乘已經出入當時有吐蕃人統治的于闐，因為畫家已經開始描繪大黑天神。「于闐語文獻也證實了金剛乘在于闐的流行。八世紀或更早一些的時候，于闐就有了明顯屬於金剛乘性質的《理趣般若經》。在敦煌寫卷中，有許多用于闐語寫的和用于闐婆羅謎字體梵文寫的咒語（陀羅尼）。金剛乘文獻中某些偈子或《禮懺文》還和于闐國王尉遲輸羅（九六七—九七七）、尉遲達磨（九七八—九八二）及其臣宰張金山、劉再升有關。于闐語《佛本生贊》（Jātakastava）卷末題記載明，抄寫此經，用意在於為所有信仰金剛乘的僧俗薦福」。參看張廣達、榮新江〈敦煌「瑞像記」、瑞像圖及其反應的于闐〉，收入《于闐史叢考》第二一二—二七九頁，上海書店出版一九九三年。

②張廣達、榮新江〈關於唐末宋初于闐國的國號、年號及其王家世襲問題〉（收入《于闐史叢考》第三二—五八頁，上海書店出版一九九三年）一文根據窟內題記判定榆林窟第二十五窟的建窟年代是九八四年前後（第三八—三九頁）。假如此說成立，第二十五窟有關波羅樣式的圖像以及敦煌吐蕃時期的絹畫作品的年代尚需重新考慮。不過從該窟藏文題記字體風格來看，十世紀末已經沒有如此的吐蕃字體。

③榆林窟第二十五窟大日如來與八大菩薩與青海玉樹文成公主寺之同樣作品多有可比之處，都是吐蕃時期的作品。

④或許是吐蕃時期的莫高窟壁畫給了我們這樣的印象，如宿白認為：「八世紀，吐蕃贊普赤松德贊迎蓮花生入藏傳密法，但現在可以肯定的吐蕃前弘期藏密形象並不清楚。就吐蕃侵據敦煌時期的莫高窟遺跡觀察，似乎也分辨不出吐蕃本土影響。蓋其時河西在政治上雖與中原隔絕，但僧人佛事間的往還並未中斷，所以，中唐時期莫高窟的密教形象。無論因襲本地的盛唐因素，或是來自中原的新樣，都是一派唐風。」宿白〈敦煌莫高窟密教遺跡札記〉，刊《中國石窟寺研究》，第二八五—二八六頁。

⑤參看彭金章〈敦煌石窟十一面觀音經變研究〉，刊敦煌研究院編《段文杰敦煌研究五十年紀念文集》，第七二—八六頁。

⑥如傳為阿底峽（九八二—一〇五四）挖掘的伏藏《柱間史》第一品至第十品，記載尤詳。如第十品「迎娶尺尊公主」，第一四四頁記載說公主發現贊普在宮中總是守在十一面蛇心旃檀木觀音像旁。甘肅人民出版社一九八九年藏文版。

後即被稱爲「布達拉」，爲觀音的居地。吐蕃時期建造的很多衛藏寺院都遺有十一面觀音像，如大昭寺、查拉魯普石窟松贊干布觀音修行窟、帕邦喀宮十一面觀音自生像和昌珠寺等等①。最能說明問題的是吐蕃也將以觀音爲代表的吐蕃密教傳入南詔，如《南詔圖卷》文字卷第七段記載：「保和二年乙巳歲（西元八二五年）有西域和尙菩立拖訶來到我京都云：吾西域蓮花生部尊阿嵯耶觀音，從蕃國中行化至汝大封民國。」可見南詔之觀音信仰出自吐蕃。南詔至大理國時期的密教藝術中就有吐蕃密教圖像的影響②。

從以上史實分析，吐蕃松贊干布尊奉十一面觀音與敦煌出現十一面觀音圖像幾乎是在同一個時期。吐蕃佔領敦煌以後，將吐蕃流行的十一面觀音信仰引入予敦煌壁畫，從而豐富了十一面觀音像的表現形式，一些吐蕃密教的內容也留在這一時期的十一面觀音圖像中。例如，漢地最早的帶有雙身圖像性質的作品，筆者檢出繪於吐蕃統治敦煌時期，現藏大英博物館的「千手千眼觀音圖」絹畫，其間出現了日光菩薩和月光菩薩、如意輪菩薩、帝釋天、白梵天、金翅鳥王、功德天火頭金剛、大黑天神摩訶迦羅、摩醯首羅天等神靈圖像，絹畫中的大黑天像是現今見到的最早的大黑天像，而最引人注目的是此圖中出現的摩醯首羅天身側左腿之上坐有明妃（圖版五－一－一），與印度早期的雙身像風格類似，這種女尊坐在男尊左腿之上的構圖是波羅時期的典型樣式，而尼泊爾畫派一般是將女尊置於男尊的身體一側而不是坐於腿上③。這幅圖像可能是我們現在見到的最早的雙身像形式之一④，說明吐蕃統治敦煌時期吐蕃密教無上瑜伽密在當地開始流傳，在藏傳佛教前弘期出現雙身圖像是可能的。實際上，唐代密教文獻中已經有了雙修內容。如善無畏就翻譯了一部講授象鼻天（Gaṇeśa）雙修內容的經典而受到朝廷的警告，不能把雙修像放在佛堂裡；宋代也禁止象鼻天的崇拜，所以漢地沒有發現象鼻天圖像⑤。唐代流行的志怪故事已經含有密教情色的意味⑥。從藝術作品風格相互影響的另一方面來說

，我們應該看到這樣的事實：西藏密教美術並非全部直接得自北印度，吐蕃早期金剛乘美術遺跡，應與漢地早期後來衍變爲東密的唐密有直接關係⑦。

---

①這些寺院大多在後代被毀，寺院留存十一面觀音像的記載見於文獻，如《柱間史》、《巴協》和《衛藏道場勝跡志》等等。

②如《張勝溫梵像圖卷》和劍川石窟明王像等等。

③將女尊置於左腿之上的造型方式廣泛分布於印度比哈爾地區，在烏摩（Umā-Maheśvara）造像中尤其如此，這種造像最早見於西元六至七世紀。

④摩醯首羅天在中原出現的最早樣式見於雲崗石窟第八窟後室入口東側。

⑤周一良著，錢文忠譯《唐代密宗》，第一一三—一一六頁。此段記載出自《大正藏》二十一卷第三〇三頁下。實際上，不空同時之僧人含光據說就翻譯了有關「大聖歡喜自在天」（Mahāryanandikeśvara）的象鼻天的經典，出處同上書，第六一—六二頁。

⑥《唐代密宗》，第一一四—一一五頁，故事見於唐李復言《續玄怪錄》、宋影印本《續玄怪錄》，《太平廣記》等書都有收錄，文曰：「昔延州有婦人，白皙頗有姿貌。年可二十四五。孤行城市，年少之子，悉與之遊。狎昵薦枕，一無所卻。數年而歿，州人莫不悲惜，共醵喪具為之葬焉。以其無家，瘞於道左。大曆中，忽有胡僧自西域來，見墓，遂趺坐具，敬禮焚香，圍繞讚歎。數日，人見謂曰：此一淫縱女子，人盡夫也，以其無屬，故瘞於此，和尚何敬耶？僧曰：非檀越所知，斯乃大聖，慈悲喜捨，世俗之欲，無不徇焉，此即鎖骨菩薩，順緣已盡，聖者云耳。不信即啟以驗之。眾人即開墓，視遍身之骨，鉤節皆如鎖狀，果如僧言，州人異之，為設大齋，起塔焉。」至一二六九年成書的《佛祖統紀》對此作了新的解釋。

⑦關於我國境內的早期密教文獻及遺跡，宿白〈敦煌莫高窟密教遺跡札記〉一文有詳盡論述，文刊《文物》一九八九年第九期至第十期，另見作者《中國石窟寺研究》，第二七九—三一〇頁。

吐蕃王權衰敗以後，與吐蕃民間宗教關係密切的密乘教法反而得以大行其世。很多的藏文文獻記載了這一情形①。撰於十二世紀前後的藏文史書《巴協》描繪吐蕃滅法之後密乘大行於世的情景時寫道：「當此之時，衛地戒律和口傳教戒等傳承斷滅。所有寺廟的鑰匙都掌握在穿僧衣、留髮髻、穿僧裙而有衣領名爲阿羅漢（當時密乘修習者的稱呼之一）的僧人手中。有些寺廟的鑰匙，被剃掉頭髮，胡作非爲、顚倒穿著衣服袖子，宣稱『我就是密教僧人』的密乘咒師執掌②。」這一狀態一直持續到藏傳佛教後弘初期，如卡爾梅從寧瑪派大師索洛巴・洛珠堅贊（一五五二—一六二四）的文集中收集一份天喇嘛益西沃的文告，文告記載天喇嘛對當時在阿里一帶極爲盛行的密乘修習（寧瑪派的大圓滿法）極爲不滿③，特別是對「雙修」、「救度」與「食供」之修法尤爲懷疑，他在文告中寫道：「再者，密教之隱旨已頹敗，加之以密教『雙修』、『救度』、『食供』三者，其衰何速也！吾派譯師仁欽桑布往迦濕彌羅之地求正宗之法④。」文告的第二部分和第三部分對密宗教法進行了批評並明令禁止，其中寫道：「今日，衆有情的善業用盡，諸王之法有削弱之勢。冒名的大乘稱作『大圓滿』大行於藏地，他們的教義虛僞荒誕。僞裝成佛教的邪端密宗，在藏地蔓延。衆修密法者於如下方面有損於邦國：『救度』之法之繁盛，山羊、綿羊皆受其害；『雙修』之法之繁盛，尊貴卑賤次序皆被打亂；『藥修』修法之繁盛，治療疾病的藥物被用盡；『屍修』修法之繁盛，墓地供品的製造也廢棄；『供修』修法之繁盛，人只能在身前得到救度。焚燒人屍的煙霧升到了虛空，冒犯了山神和天龍，這難道是大乘的做法嗎！」天喇嘛斥責道：「鄉間的住持，汝等密法修習的方式，如果異域外人聽說你們修如此之法定會吃驚。自稱『我們是佛徒』的諸位，你們的惡行表明你們的慈悲心比羅刹還少；比鷹和狼更貪求血肉；比叫驢和騷牛更貪愛色欲；比腐敗房屋裡的潮蟲更貪愛腐水；向潔淨的衆神供奉糞便、尿液、精液和血

，你們將托生於腐爛如泥的屍體中；否認三藏佛法的存在，你們將在地獄中降生；利用『救度』修法，殺戮無辜有情，你們將轉生為羅刹；利用『雙修』沈溺女色，你們將轉生為女人胎中的陰蟲；用肉和尿液供奉三寶，不知佛密之精要，且將此奉為經典來實行，你這個『大

---

①如五世達賴喇嘛《西藏王臣記》所記。

②佟錦華、黃布凡譯注《巴協》漢文，第七二頁，藏文 dus de tsa na dbus na sdom pa dang bshad pavi gtam ngag gi bkav vchad nas gang yang med /gtsug lag khang thams cad kyi lde mig ni btsun gzugs gtsug phud can /sham thabs gong pa〔ba〕can gyon pa dgra bcom du ming btags pas vdzin /vgav revi lde mig sngags pa dbu skra lcang lo bregs te spyod pa vban por spyod pavi gos phu thung mgo zhabs bzlog nas btags pa /vban vji bar grags pas vdzin // 四川民族出版社一九九〇年。

③天喇嘛益西沃是十世紀後半葉至十一世紀初葉後弘期佛教在藏區西部阿里興起的關鍵人物，遺憾的是，沒有專門的史書記載他的生平，只知道他是古格布讓的邦主，派大譯師仁欽桑布（九五八—一〇五五）前往迦濕彌羅迎求正法，捨棄塵世生活出家為僧，取法名智光，後身陷葛邏祿人牢獄並讓他的侄孫絳曲沃以贖金去迎請阿底峽入藏傳法。但也由同時代的文獻記載說益西沃病逝於托林寺，如 rnam thar shel phreng lu gu rgyud, Collected biographical material about Lo-chen Rin-chen-bzang-po and his subsequent reembodiments, Delhi, 1977, No.3, p.95,（pp.51-128）.

④此段文字卡爾梅引自 bstan vgyur, Tibetan Tripitaka, Tokyo, 1955, Vol.73, No.3335, p.212-5-1: gzhan yang gsang sngags sbas don nub gyur cing /sbyor sgrol dang ni tshogs la sogs pas slad /vdi rnams don nges brtsal（sic）phyir bkas gnyer ste /lo tsa rin chen bzang po kha cher brdzangs / 值得注意的是，這裡，「雙修」一詞不是以後使用的 yab-yum，而是用 sbyor，直接指兩性的結合。

乘人』將轉生爲羅刹。堅持如此法行的佛徒可眞稀奇①！」從這份十世紀後半葉發表的文告我們可以清楚的看出，當時在阿里三圍地方以舊密大圓滿法爲代表的金剛乘教法已經非常的流行。所以，我們可以確定，在西元十世紀前後，密教圖像包括密教雙身圖像已經在西藏地區，尤其是西部阿里地區廣爲傳播。這段記載是至爲可靠的，因爲與文告時代大抵相同的密教文獻，現收入寧瑪派經典的《密法精要》，這卷大瑜伽密經的第十一品就是專門解釋「雙修」、「救度」與「食供」等密法的儀軌文獻②。

從圖像學的角度分析，據目前可以看到的資料，印度繪畫中與西藏以上樂金剛爲代表的雙身圖像構圖方式完全相同，即男尊擁抱女尊的作品，大致出現在波羅王朝時期的西元十至十二世紀，而且都是雕塑作品，至今沒有看到此類圖像的繪畫作品③。早期作品如藏於加爾

①原文如下：da lta las zad rgyal povi khrims nyams pas / rdzogs chen ming btags chos log bod du dar / lta ba phyin ci log gi sar thogs pa / chos par ming btags sngags log bod du dar / de yis rgyal khams phung ste vdi ltar gyur / sgrol ba dar bas ra lug nyal thag bcad / sbyor ba dar bas mi rigs vchol ba vdres / sman sgrub dar bas nad pas gso rkyen chad / bam sgrub dar bas dur savi mchod pa stong / mchod sgrub dar bas mi la gson sgrol byung / srin po sha za mchod pas mi nad phyugs nad byung / me bsur dud pa btang bas yul gyi lha klu vphangs / de ltar spyod pa theg chen yin nam ci // khyed cag grong gi mkhan po sngags pavi spyod tshul vdi / rgyal khams gzhan du thos na gzhan dag ngo mtshar rgyu / nged cag sangs rgyas yin no zer bavi spyod pa ni / las kyi srin po bas ni snying rje chung / khra dang spyang ku bas ni sha dad che / bong reng glang reng bas ni vdod chags che / khang rul sbur khog bas ni skyur dad che / khyi dang phag pa bas ni gtsang tsog chung / gtsang ma lhavi rigs la dri chen dang / dri chu khu khrag dag gis mchod vbul bas / ro smyag vdam du skye ba snying re rje / sde snod gsum gyi chos la bskur btab

pas / mnar med dmyal bar skye ba snying re rje / sgrol bas srog chagsbsad pavi rnam smin gyis / las kyi srinpor skye ba snying re rje / sbyor bas vdod chags dar bavi rnam smin gyis / mngal gyi srin vbur skye ba snying re rje / sha khrag gcin gyis dkon mchog gsum mchod cing / ldem dgongs mi shes drang thad chos spyod pa / gnor sbyin srin por skye ba theg chen pa / de ltar spyod pavi sangs rgyas e ma mtshar // Karmay, Samten, The Ordinance of Lha blama Ye-shes-vod, Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson, ed. by Michael Aris and Aung San Suu Kyi, pp.150-162.

②《密法精要》藏文書名為 gsang ba snying po，梵文為 Guhyagarbha，收在東京一九五五年出版的《西藏的三藏》《甘珠爾》第十卷，No.455 是大瑜伽密（Mahāyogatantras）的主要著作之一。以前人們懷疑這本書的真偽，直到十三紀在桑耶寺發現了此書的梵文原本之後，這場爭論才趨於平息。發現此書梵文原本的是噶當派大師迥丹日熱（bcom-ldan rig-ral），書中的一些內容實際上是在十四世紀由塔洛尼瑪堅贊（thar-lo nyi-ma rgyal-mtshan）譯成藏語的。該書第十一品名為〈集供壇城〉（tshogs kyi dkyil vkhor）「雙修」（sbyor-sgrol）是集供壇城儀軌的一部分，是將雙修時的對象觀想為「施者」（mchod-pa）。

③亨廷頓將拉達克阿爾奇寺拉康薩瑪殿北壁壁畫第一排出現的金剛手雙身像與時輪金剛雙身像斷代為十一世紀第三季的作品（Huntington, Susan L., The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain, New York, Tokyo 1985, p.410, pl.26），這種說法是不正確的，因為此殿與阿爾奇寺其它幾個殿不同，是後來新建的殿堂（lha-khang gsar-ma / lha-khang so-ma 即義為「新殿」）斯內爾格魯夫教授已指出，此殿的壁畫是十二世紀末或十三世紀的作品。參看 Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh; 1977 Boulder, pp.64-76，從藝術風格的角度來看，與得自衛藏傳統的或者說直接得自波羅傳承的黑水城作品相比，兩者在造像特徵和色彩風格上都截然不同。此外，羅伯·利諾斯在其研究印藏怒相神靈演變的專著中，公布了現今能夠見到的藏於世界各地博物館的大部分印度上樂金剛像，這些作品都是雕塑作品，幾乎全部出自東印度的孟加拉和比哈爾，作品的年代都在十一世紀至十二甚至十三世紀。參看 Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, pp.279-294, London, 1999.

各答印度博物館的上樂金剛像金銅塑像（圖版五—一—二），出自波羅王朝時期的比哈爾，作品的年代大約是在十一世紀，這件作品是印度較早出現的與西藏此類造像相似的上樂金剛像，然而卻不是雙身圖像，是上樂金剛的單體像，除了沒有擁妃金剛亥母之外，其餘造像特徵與後期上樂金剛造像大致相同①。藏於洛杉磯郡立博物館，出自克什米爾地方九至十世紀前後的上樂金剛像，也是沒有擁妃的單體造像②，似乎表明在十世紀前後上樂金剛與金剛亥母的雙身圖像還遠遠沒有定型，因爲在十一世紀以後，很難看到單體的上樂金剛像，在藏傳佛教造像中更是如此。

上樂金剛和金剛亥母的雙身像例證見於美國大都會博物館藏的石雕上樂金剛與金剛亥母像，這件作品也出自比哈爾，與見於十四至十五世紀的西藏雕塑作品造型已基本相同，但作品的創作年代是十二世紀③。早期的相似雙身圖像雕塑尚有出自波羅王朝時期孟加拉的喜金剛雙身像④。然而，有關此類神靈的文獻在印度出現的相對較早，有關無上瑜伽密的重要經典如《大日如來經》、《金剛頂經》和《最勝王經》以及包含在密乘經典之內，描述上樂金剛壇城儀軌的梵文續部經典《如意輪總持經》（Cakrasaṃvara 或Shrīchakrasambhāra）和《上樂根本續》（Samvarodaya-Tantra）都是在金剛乘形成初期的六世紀至八世紀前後出現的⑤。有關喜金剛的《佛說大悲空智大教王經》梵文本也出現在八世紀前後，譯成藏文本的時間是在西元十一世紀初葉⑥。漢文大藏經密藏部中也收錄了有關無上瑜伽密經典的漢譯，年代

①作品圖錄見於 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India（8th-12th centuries）and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, p.386, Figure77 Huntington, Susan L., The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain, New York, Tokyo 1985, p.405, pl.18.22.

② Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choice, Newwark, 1997, Pl.K62: Samvara, Kashmir, 9th-10th, leaded brass, H21.6cm, Los Angles County Museum of Art （M85.2.4）

③美國大都會博物館對這件作品的編號是一九八八・三九二，圖片為作者由櫥窗攝得。

④ Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India （8th-12th centuries） and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, p.386 Figure 78. Huntington, Susan L., The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain, New York, Tokyo 1985, p.399, pl.18.14.

⑤關於金剛乘文獻的確切斷代問題，學術界也進行過廣泛的討論，大致認為這些經典從金剛乘形成伊始的五世紀前後到金剛乘鼎盛時的西元八至九世紀都有產生。參看 Wayman, Alex, The Buddhist Tantras, Light in Indo-Tibetan Esotericism. New York 1973,pp.12-23, Early Literary History of the Buddhist Tantras, Especially the Guhyasamāja-Tantra,. 關於上樂金剛壇城儀軌造像經典，參看 Kazi Dewa-samdup, ed., Shrī-chakrasambhāra Tantra: Abuddhist Tantra, Calcutta: Thacker, Spink and Co., 1919; reprint, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987 Shinīchi Tsuda, The Samvarodaya-Tantra: Selected Chapters, Tokyo, The Hokuseido Press, 1974《如意輪總持經》又稱《荼加女網縵經》（Ḍākinījāla），但是此經的藏文本種類較多，Kazi Dewa-samdup 編輯的藏文經典即為該經的一部分。

⑥此經梵文本名為 Śrī-Hevajra-Mahātantrarājā, 藏文本作 Kyevi rdo rje zhes bya ba rgyud kyi rgyal po, 屬於無上瑜伽部二品，包括較《喜金剛本續》廣本七十萬頌稍略的五十萬頌和更略的《喜金剛本續王經》二書由印度論師迦耶達羅和西藏譯師卓彌譯成藏語，後由熏奴貝譯師補譯。與此同時，宋代僧人法護將此經譯為漢文。卓彌譯師卒於一〇六四年前後，故推測此經的藏譯時間是在十一世紀上半葉。斯內爾格魯夫教授一九五九年將此經譯為英文，並進行了研究注釋，附有藏梵文原文，參看 Snellgrove, David L, The Hevajra Tantra: A Critical Study, London 1959.

是在八世紀末至十一世紀初。如西元八世紀唐不空譯《大樂金剛不空眞實三昧耶經般若波羅蜜多理趣釋》、宋咸平二年（九九九）法賢譯《佛說最上根本大樂金剛不空三昧大教王經》①。從這些史實來分析，正如金剛乘進入西藏演變發展成爲具有鑒別特質的藏傳佛教的情形一樣，作爲宗教儀軌的組成部分傳入的造像經典和造像作品，幾乎是與這種宗教同時傳入吐蕃的。印度發現的上樂金剛等雙身圖像的例證和相關的涉及造像學的儀軌文獻說明藏傳佛教的雙身圖像與印度的同類作品應屬於源和流的關係。但在沒有找到印度後笈多王朝和波羅王朝時期此類圖像更多的作品實例的情形下，我們還沒有足夠的理由說西藏所見的上樂金剛等的雙身圖像完全都是印度作品的翻版，因爲西藏等地所見的雙身圖像例證幾乎與印度等地所見的作品例證都斷代在同一個歷史時期，有的甚至遠遠早於現在見到的印度作品。現存的出於印度比哈爾等地的擁妃上樂金剛像都是十二世紀以後的雕塑作品，目前我們還沒有看到與西藏風格作品構圖完全一致的印度上樂金剛繪畫作品。

西藏佛教後弘期有關雙身圖像的上樂儀軌最初流行於噶當派，此後主要由噶舉派及其支派噶瑪噶舉使之在藏地傳承開來②。如噶舉派祖師之一，印度大成就者第洛巴（八〇八？—？），此師獲空行母傳授《時輪上樂金剛根本續》並修習上樂金剛本尊壇城法，獲父續、母續四大傳承，其中包括父續密集金剛修法、母續勝樂輪金剛修法、夢兆及中陰度亡法與轉生奪舍法③。至第洛巴之弟子那若巴（一〇一六？—一一〇〇？）時則在此基礎上形成比較完整的那若六法，六法之中的「雙運」即爲與上樂金剛壇城修習相關的密乘五圓滿次第之一④

①呂澂編《新編漢文大藏經目錄》，第九六頁。

②噶舉派藏文作 bkav-brgyud-pa，其中 bkav 指「佛語，即金剛持佛所授密咒教義」 brgyud 為「傳承」

。噶舉派就是傳授金剛持佛所授教義的流派。此派在西藏分為兩大派系，由瓊保克珠（khyung-po-mkhas-grub）傳出者稱為香巴噶舉（shangs-pa bkav-brgyud）；由瑪爾巴譯師傳出者稱為塔布噶舉（dvags-po bkav-brgyud）。塔布噶舉後來又發展出噶瑪噶舉（karma bkav-brgyud）、蔡巴噶舉（tshapa bkavbrgyud）、跋絨噶舉（vbav-rom bkav-brgyud）和帕竹噶舉（phag-grub bkav-brgyud）四大派系。其中帕竹一系又分出止貢（vbri-gung）、達隆（stag-lung）、（竹巴 vbrug-pa）、雅桑（g'yav-bzang）、卓普（khro-phu）、休色（shug-gseb）、也巴（yel-pa）和瑪倉（smar-tshang）八派。

③第洛巴藏文作 ti-lo-pa 或 te-slo-pa，義為「春芝麻師」ti-lo 為「芝麻」或種子（梵文 Til 為種子之意）。此師為印度八十四大成就者中之第七十三位。據噶舉派自己的傳承，噶舉派之教法最初執金剛王（rgyal ba rdo rje vchang chen po）面授於龍樹大師，經大成就者拉瓦巴、那波決巴、智慧空行母格巴桑波至第洛巴獲父續、母續四大傳承，其中包括父續密集金剛修法、母續勝樂輪金剛修法、夢兆及中　陰度亡法與轉生與奪舍法。參看《紅史》漢譯本第六五—六六頁。

④「那若六法」（nva-ro chos-drug）是那若巴在第洛巴修法實踐之上總結的六種密乘修法方法，一種說法是臍火瑜伽（gtum-movi-rnal-vbyor）、光明（vod-gsal）、幻身（sgyur-lus）、中陰（bar-do）、往生（vpho-ba）和奪舍（grong-vjug）；另一種說法為臍火、光明、幻身、雙運（zung-vjug）、往生和奪舍。臍火即為噶瑪噶舉所修之拙火定，雙運為密乘五圓滿次第法門，指智慧空性與方便大悲雙運，智慧光明空性與方便俱生大樂雙運，或指外境完美空性與內心永恒大樂雙運（shes rab stong pa nyi dang thabs snying rje chen po zung du vjug pavam / thabs lhan skyes kyi bde ba chen po dang shes rab vod gsal gyi stong pa nyid zung du vjug pa dang / yul rnam kun mchog ldan gyi stong nyid dang yul can mi vgyur bavi bde ba chen povo /）。也就是金剛亥母母體所代表的智慧與上樂金剛父體所代表的慈悲的雙運。

。那若巴傳授弟子瑪爾巴譯師（一〇一二？—一〇九七？）的密法中重要的就是那若六法和上樂金剛修習法。瑪爾巴多次赴印度求法，除了那若巴之外，還從其它師處學習喜金剛、密集金剛和大手印法①。瑪爾巴的弟子爲米拉熱巴（一〇四〇—一一二三），其所習教法除了勝樂耳傳②之外，大多爲實踐瑪爾巴的教法，據《米拉熱巴傳》記載，瑪爾巴的妻子無我母曾傳授米拉金剛亥母法③。米拉弟子崗布巴·索南仁欽（一〇七九—一一五三），也就是著名的塔布拉杰④，以醫藥知識馳名。他從師米拉熱巴修習拙火定和大手印法。自此進入噶瑪噶舉本派傳承，但歷噶瑪巴所習教法都是基於那若六法而來。事實上，至瑪爾巴時止，與那若六法等相聯繫的密法儀軌已不局限於經典而行諸師徒傳授，標誌著金剛乘有關雙身修習的儀軌已完整傳入衛藏腹地。

以上通過對金剛乘傳入吐蕃的史實、雙身圖像或與之相關的圖像的藝術遺存等方面綜合考察；在研究藏傳佛教雙身圖像的出現、發展與演變時，從金剛乘佛教，尤其是無上瑜伽密在吐蕃傳播的歷史和足以印證的歷史文獻，筆者將藏傳繪畫中雙身圖像的出現分爲前弘和後弘兩個時期：有作品遺存的前弘期的雙身圖像出現在吐蕃佔領敦煌時期，如四六五窟壁畫；後弘期的雙身圖像大約在十一世紀前後幾乎同時出現於衛藏和西部藏區並傳播到鄰近藏傳佛教流行地區，至十二世紀藏傳繪畫中的雙身圖像已經完全成熟。

從遺存作品來看，藏傳繪畫中最早的雙身圖像見於敦煌莫高窟第四六五窟⑤；其後見於十一世紀初年現屬拉達克地區的藏傳佛教寺院斯匹第的塔波寺壁畫，但其樣式與敦煌絹畫中的雙身像一樣，女尊是坐在男尊右腿之上（圖版五—一—三）⑥；同時代相似的構圖還出現在阿里扎縣東嘎石窟⑦。拉達克阿爾奇寺拉康索瑪殿十二世紀壁畫中出現的雙身圖像喜金剛像、時輪金剛像和文殊金剛像是藏區西部藏傳寺院現今所見最早的「歡喜佛」構圖的雙身像⑧；文殊金

剛雙身像可能是阿里當時流行的雙身像之一，因爲在扎達縣的托林寺我們仍然看到文殊金剛雙

①瑪爾巴實際上也被塔布噶舉奉為祖師，他生於藏南洛扎地方，自幼習法，先從卓彌譯師學習梵文，此後又多次前往印度、尼泊爾等地，從師彌勒巴（me-tri-ba），智藏（grub-thob-kyi-bla-ma）等人學習喜金剛（kyee-rtor）、密集金剛（gsang-vdus）和大手印（phyag-rgya-chen-po）諸法。返藏後多方傳教，一生未出家但弟子眾多，形成與香巴噶舉並存的一個流派。

②勝樂耳傳（bde-mchog snyan-brgyud）為米拉熱巴所傳無身空行之法名（bde mchog gi gdams zab）。

③無我母（dag-med-ma）看到米拉熱巴飽受苦難，於心不忍，於是傳授他一個金剛亥母法。參看劉立千譯本《米拉熱巴傳》，第六七頁，四川民族出版社一九八五年版。青海民族出版社一九八一年版，藏文本，第七二頁（yum gyi zhal nas re zhig thabs ci byas rus / bla ma khyod la chos mi gnang bar vdud ste / von kyang nam zhig gnang ba zhig cis kyang vong / de bar la ngas gcig bya gsungs / rdo rje phag movi sgom thabs shig gnang bas kyang ……）。

④崗布巴・索南仁欽（sgam-po-ba bsod-nams rin-chen）本名塔布拉杰・索南仁欽（dvags-po lha-rje）建塔拉干波寺（dvags-lha sgam-por-dgon-pa），收徒傳教，創建塔布噶舉派。

⑤詳見本文第三節和第四節。

⑥圖版見於 Klimburg-Salter, Deborah E., Tabo: A Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya, Milan, 1997.

⑦彭措朗杰編《中國西藏阿里東嘎壁畫》圖版五十五—六十一，北京大百科全書出版社一九九八年。

⑧ Snellgrove, David L.& Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh; 1977 Boulder. Pls.57-58.

身像的壇城樣式①。然而，除了塔波寺外，其餘寺院壁畫的年代有待進一步查實。

在藏傳佛教繪畫史中，有相對準確年代的雙身圖像就是本文論述的包括黑水城唐卡在內的西夏佛塔出土的數幅雙身像。由於現今見到的唐卡中，沒有發現早於黑水城唐卡的「歡喜佛」式構圖的雙身唐卡，這些作品的出現使我們對十一——十二世紀西藏唐卡繪畫中此類圖像的樣式和風格有了形象的認識，並爲重建藏傳佛教雙身圖像的發展演變史提供了重要的斷代證據和參照。

西夏出土的雙身圖像筆者在本章第二節將具體分析。

第二節　西夏唐卡雙身圖像的斷代

西夏繪畫中雙身圖像的年代問題對於我們確定這些作品在藏傳繪畫史中的位置及其價值；構架藏傳繪畫雙身圖像發展演變的脈絡；進行橫向和縱向的藝術風格之間的比較，探索西夏雙身圖像與早期和同時期的西藏繪畫之間的淵源關係都有重要的意義。

一、黑水城上樂金剛雙身圖像與金剛亥母像年代分析

最近幾年出版的西藏早期繪畫研究的論著，經常將黑水城出土的藏傳風格繪畫作品作爲西藏早期繪畫斷代的依據，如本文第二章第三節圖版分析的上樂金剛壇城。然而，很多著作和作品圖錄的斷代僅僅將作品的年代與黑水城陷落的時間聯繫起來，一概以「一二二七年以前」作爲這些繪畫的年代②。一九九三年在義大利米蘭出版，由比奧特羅夫斯基編《絲路上

消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》展覽圖錄，書中由列昂諾夫和薩莫宇克博士撰寫的圖版說明（圖版二十二和圖版二十六）則進一步將這兩幅作品斷代於一一五九年（天盛十一年）以前。作者斷代的依據是將文獻記載的噶瑪噶舉和西夏朝廷發生聯繫的時間作爲唐卡的年代。實際上，這也是衆多收錄黑水城唐卡的圖册，論及黑水城唐卡的著作斷代的主要根據。然而，這些斷代有常識的錯誤，例如，作者所說的一一五九年，是採納萊因和瑟曼《智慧與慈悲》（Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion：The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991）一書第四九頁的描述，將都松慶巴的弟子前往西夏的時間定爲一一五九年；萊因等人將都松慶巴遣使前往西夏的時間定爲一一五九年的根據是王忠最初發表於一九六二年第五期《歷史研究》的〈論西夏的興起〉文，吳天墀

①金維諾教授主編《中國壁畫全集——藏傳寺院三》圖版一〇〇—一一七。

②早期著作如海瑟《早期漢藏藝術》（Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975）；貝桂恩《喜馬拉雅的神靈和鬼怪》（Béguin, Gills, Dieux et demons de l'Himalaya: Art du Bouddhism lamaique, Paris 1977），《喜馬拉雅的密教：福聶爾藏品圖錄》（Béguin, Gills, Art esoterique de l'Himalaya: Catalogue de la donation Lionel Fournier, Paris 1990）；巴勒《西藏繪畫》（Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984）；威他利《衛藏早期寺院》（Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London 1990）以及萊因和瑟曼《智慧與慈悲》（Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991）等等。如萊因和瑟曼書中特別提到：「（黑水城作品）有助於西藏早期藝術的風格斷代和造像類型的分析。」（《智慧與慈悲》，第五〇頁）

《西夏史稿》也採用此說①；王忠確定爲一一五九年的根據是楚布寺建於一一五九年，所依據的材料仍然是《賢者喜筵》。事實上，楚布寺始建於一一八九年。吳天墀《西夏史稿》採納了王忠的說法（該書第二二四頁）；史金波《西夏佛教史略》則語焉不詳（該書第五二—五三頁），薩莫宇克博士等人則是照搬萊因等人的說法。斷代的關鍵是楚布寺建寺的年代。拋開年代錯誤不提，萊因教授的斷代似乎是合乎作品實際的，但我們完全有必要深入分析藏傳佛教中的一些派別與西夏王室千絲萬縷的聯繫以便我們能夠更加合理的確認這些作品的年代。下面，筆者就著錄上述史實的相關藏文文獻進行分析。

有關噶瑪噶舉派和西夏朝廷關係的記載，最早的是蔡巴·貢噶多吉所撰《紅史》，但廣爲學界所知的卻是噶瑪噶舉派僧人巴臥·祖拉陳瓦（一五〇四—一五六六）撰《賢者喜筵》②。書中在敘述西夏王統時記載：西夏王泰呼非常崇敬一世噶瑪巴都松慶巴，曾派遣使臣入藏延請都松慶巴到西夏傳法，都松慶巴未能前來，便派遣弟子格西藏索瓦來到西夏。藏索瓦被西夏王尊爲上師，傳授藏傳佛教的經義和儀軌，並組織力量大規模翻譯佛經，極受寵信。後來都松慶巴在他所建楚布寺修建白登哲蚌寶塔時，西夏王又獻赤金瓔珞及經幢、華蓋等各種飾物。都松慶巴圓寂後，在其焚屍處建造吉祥聚米塔，藏索瓦用西夏的貢物，以金銅包飾此塔③。這段記載十分重要，幾乎國內外涉及西藏與西夏文化關係時都要引用，並作爲斷代的依據。筆者將這段原文引述如下並加以翻譯：

對此，泰呼王說：「法王都松慶巴到了楚布寺駐錫於此，我邀請他前來，但未能成行，但您（都松慶巴）的使者，新收的一個弟子可作應供。」於是格西藏波瓦去了西夏，做了西夏王的上師。後來，西夏王又獻楚布寺白登哲蚌白塔的金銅包裹和華蓋等物。

vdi la rgyal po thvi hus chos kyi rje dus gsum mkhyen pa mtshar [mtshur] phur phebs te

bzhugs pa la spyan vdren btang bas ma byon / vo na khyed rang gi sku tshab gsar pavi slob ma zhig mchos gnas su gtong bar zhus pas dge bshes gtsang po ba btang ste rgyal pos bla mar bskur / phyis mtshur phuvi dpal ldan vbras spungs kyi mchos rten la gser zangs kyi na za dang bla res sogs bskur ba yin / ④

同樣的記載也見於《賢者喜筵》中都松慶巴的傳記部分，書中講到，都松慶巴爲藏索瓦講法時預言，藏索瓦將成爲西夏王的上師⑤。這裡所記載的西夏「泰呼王」爲第五世，按西

---

① 《西夏史稿》，第二二四頁。

② 《賢者喜筵》藏文全名《洛扎教史賢者喜筵》（lho brag chos vbyung mkhas pavi dgav ston），成書於一五六四年。作者巴臥・祖拉陳瓦（dpav-bo gtsug-lag-phreng-ba）係噶瑪巴八世米久多吉（不動金剛 mi-bskyod-rdo-rje）的弟子，學識宏富，博覽群籍，書中廣徵博引，汪洋浩瀚，極為史學界所推崇。全書共十七函。該書記載噶瑪噶舉與西夏王的關係，大部分取自《紅史》和《西藏王統記》等。此書漢譯本由黃灝在《西藏民族學院學報》刊布以來，引起了國內學術界的極大關注。

③ 史金波《西夏佛教史略》，第五二—五三頁。

④ 《賢者喜筵》藏文本，第一四一〇—一四一一頁，民族出版社一九八六年。

⑤ 「……（都松慶巴）在拉堆塘瓊向格西藏索瓦講說從因陀羅菩提帕巴所聽之四續，然後又往楚布寺。都松慶巴預言，在前四輩之時，汝為弟子，應去修行，此後將被聘為西夏王之供奉喇嘛。……」（tshur lam yud tsam gyis kha che dang pu rangs nas lam phyung ste la stod thang chung du dge bshes gtsang so ba la indra bo dhi bar pa la gsan pavi rnam bzhi rgyud grol gsungs shing mtshur phur song zhig par lung bstan nas sngon skye ba bzhir slob ma yin gsungs nas sgrub pa la bcug phyis mi nyag rgyal povi bla mchod du gnang ba sogs lam ring thung la ma bltos par slob mas gsol ba gar btab tu skad cig gis vbyon pa dang /）《賢者喜筵》藏文本，第八六五頁，一九八六年。漢譯文見黃灝〈「賢者喜筵」譯注㈠〉，《西藏民族學院學報》一九八六年第二期，第三二頁，譯文略有改動。

夏帝王順序應爲仁孝。仁孝在位時間爲一一四〇—一一九三年，與都松慶巴在世時間大體相當。「仁孝」二字的西夏文讀音爲「尼芍、勿」與藏文「泰呼」（the-hu）音近。可見遣使入藏迎請上師，後又貢獻飾物助修佛塔等活動當在仁孝時期①。後代藏文文獻，對甘青多麥地區宗教史實記載尤詳的《安多政教史》中也敘述了這段史實：

《噶當書》中曾提到洛追排王子，而他的師尊則爲阿瓦杜底、尼婆羅人拉色瓦、曼殊室利主拜、以及般唐瓦等師也在北方弘法，做過許多饒益眾生之事，後者還曾是西夏國王的灌頂上師。彼時，西夏地區在北方蒙藏交界之處，臨近黑河（額濟那河）。西夏的第一代國王叫司赫格居，統治著大部分的漢人和霍爾人。其東方爲漢地，南方爲南詔，西方爲吐蕃，北方爲蒙古。在此中間的地區，即是西夏的版圖。闊端汗領有的噶地及其以北之地，就是西夏的本土。據說，熱堆察崗（今四川康定、九龍、木里一帶）等地也屬於西夏雲。西夏的第五代國王太和曾迎請噶瑪都松慶巴，但他沒有接受邀請，派格西藏波作爲代表前去，這位國王曾給粗朴寺的具祥哲邦宮大寶塔寄去鎏金塔身及華蓋等。他的世子就是西夏嘉果雲②。過去，當修建西藏桑耶寺時，爲了調伏殘暴天魔，堪布（靜命）曾指示：「東方木雅噶（西夏）乃多聞子（毗沙門天）的地方，有一位叫做噶瓦·多吉雲努者，乃是多聞子的化身，如把他請來，甚爲佳妙！」③

《賢者喜筵》還記載了蔡巴噶舉派喇嘛相的弟子藏巴敦庫瓦等師徒七人先到蒙古地方，後轉道西夏，在西夏擔任翻譯，講授三寶密咒。這位上師在成吉思汗毀滅西夏並破壞西夏寺

① 史金波《西夏佛教史略》，第五二—五三頁。

② 吳均認為，噶瑪都松慶巴（一一一〇—一一九五）於西元一一四七年在康區類烏齊的噶瑪地方建噶瑪丹薩寺講學，形成噶瑪巴派，一一八九年在拉薩北堆龍地方建粗朴寺。西夏紀元自景宗元昊開始，其第五世為仁宗仁孝（一一四〇—一一九三在位），與都松慶巴有聯繫之西夏王太和，似當是夏仁宗，其子為桓宗純佑，文內所稱木雅嘉果，似當是此人。

③ 智觀巴・共卻乎丹巴饒吉著，吳均等譯《安多政教史》（成書於一八六五年），第二五頁，藏文本，第一九—二〇頁：bkav gdams glegs bam nas vbyung bavi rgyal bu blo gros vphel dang / de nyid kyi bla ma a wa bhvu ti / bal yul la sar ba mnydzu shri grub pe / bal po pham mthing ba sogs kyis kyang yul byang phogs kyi rgyud du vgro don dpag med mdzad / phyi ma vdis mi nyag rgyal po la dbang bskur bavi bla ma gnang / de dus mi nyag gi yul ni / byang gi bod sog gi mtshams chu nag dang nye bavi sar mi nyag rgyal povi thog ma si huvi gvi ju zhes pa byung ste rgya hor phal cher gyi bdag po byas / shar na rgya nag / lho na vjang / nub na bod / byang hor gyis bcad pavi dbus ni mi nyag gi rgyal khams te go tan gyis bzung bavi gha dang byang ngos sogs ni yul gyi dngos gzhig yin la / rab stong tshar sgang gi sa rnams kyang mi nyag gtogs zhes bshad / mi nyag rgyal rabs lnga pa the hus karm du gsum mkhyen pa gdan vdren zhus pa ma phebs par dge bshes gtsang po sku tshab du btang / mtshur phuvi dpal ldan vbras spung kyis mchon rten la gser zang kyi na bzav dang blo bre bskur / devi sras mi nyag rgyal rgod yin par grags / bod kyi bsam yas bzhengs skabs lha srin gdug pa can rnams vdul bavi ched mkhan povi bkas / sher mi nyag ghav zhes bya bavi rnam thos kyi zhing khams na / gha ba rdo rje gzhun nu zhes pa rnam thos sras kyi sprul ba zhig yod pa gdan drangs na legs par gsungs zhes blo gros rin chen seng ges mdzad pavi vjam dbyangs chos rjevi rnam thar las vbyung /

院時，曾勸說成吉思汗修復佛寺，據說這是最早見到蒙古人的藏人①。這位喇嘛相還指點雅隆地方人查巴僧格到西夏地方修習，作了西夏王的上師，在西夏的果熱衮木切及帕底地方弘揚佛法②。東嘎仁波且編注《紅史》對藏巴敦庫瓦所作注釋云：「藏巴敦庫瓦（gtsang-pa-dung-khur-ba），又名藏巴敦庫瓦旺秋扎西，他是貢唐喇嘛相（一一二三—一一九四）的弟子，最初受西夏的邀請，為西夏王的上師，並在西夏弘揚了蔡巴噶舉的教法……生卒年不詳③。」然而，成書時間遠遠早於《賢者喜筵》，由噶舉派支系蔡巴噶舉僧人蔡巴司徒・貢噶多吉所撰《紅史》（成書於一三六三年）在其敘述西夏王統與都松慶巴傳記時卻沒有提到西夏王邀

①②此處史料索引得自黃灝《新紅史》注釋二三三，見《賢者喜筵》藏文本，第一四一四—一四一五頁，民族出版社一九八六年，對研究西夏與蔡巴噶舉的關係極為重要，筆者將此移譯如下：「……蔡巴教法早已弘揚。相仁波且弟子藏巴敦庫瓦師徒七人前往霍爾地方，居於一山間修行地，霍爾地方一牧戶委託他們作牧羊人。一日，下起大冰雹和紅塵暴，牧主的所有的羊都死去了。藏巴敦庫瓦看到冰雹施以魔勝法術，冰雹沒有落下，牧人的羊沒有受到傷害。人們非常奇怪，於是詢問緣由但語言不通，（藏巴敦庫瓦等）作期克印手指天空，意為得到天界佛法。如此講後眾人明白了，於是藏巴敦庫瓦聲名大振，福澤大興。彼時，正是成吉思汗即位三年快到四年的時候，王聽到此消息時，（眾僧）居於木雅帕底地方，裝束一模一樣，以如天空之智慧為人所器重。在木雅地方時，翻譯了三寶密咒，使眾生生起剎那信仰。時，有一位大臣觸犯羅睺違越，王臣皆予賞賜於眾僧，得善授記。此前，霍爾與藏僧會面，森辛與也里克溫等產生嫉恨而不願逗留，前往木雅地方。成吉思汗即位八年之火諸年蒙古佔領西夏，很多寺院被毀，佛法敗頹，彼時，上師藏巴敦庫瓦來到成吉思汗王座前，王命上師於祭天時位於祭祀行列之首，與埃卡母子結成檀越。為成吉思汗王翻譯解說因果、講述佛法，此後，眾生有情安樂，獲佛法功德。此王於是對佛法愈恭，對持佛法的信眾軍人不加役使，與百姓分開等等，如此遊說。請求頒發詔書弘揚佛法。岱菩提等西夏地方的一切毀損的寺廟得以修復。」（…… sa kar gnyis las kyang tshal pavi bstan pa

byung ba snga bar snang ste / zhang rin po chevi slob ma gtsang pa dung khur pa dpon slob bdun gyis hor yul du byon nas ri khrod la bzhugs pas hor gyi ru bas lug rdzi bcol thugs dam mdzad cing lug gtsos pas nyin gcig ser drag dang shav vod byung ste lug thams cad shi / khong gis ser ba la dmigs pa gtad pas der ma bab ste khong gi lug la gnod pa ma byung / de ngo mtshar nas ci yin dris pa na skad mi go yang gnam la sdigs mdzub bstan pas gnam la dbang thob zer bar go nas grags pa dang sku bsod chen po byung / jing gis rgyal sa byas nas lo gsum bzhi tsam vgro bavi skabs yin pa snyam / de rgyal pos thos nas bos te vdi mi nyag na vdug pa dang cha lugs gcig par vdug gnam la dbang ba yon tan yang che zer nas mthong cher byas / mi nyag la lo tsav bsgyur nas dkon mchog gi sngags pa brjod pas cung zad dad par yang gyur / blon po che ba zhig la steng gdon phog pa bsal bas rgyal blon gnyi gas gnang sbyin mdzad /lung bzang po byin / hor dang bod ban phrad pa la vdi snga / vod kyang zin shing dang er ka vun sogs kyis phrag dog byas pas bzhugs ma spro bar mi nyag gi yul la byon / jing gi rgyal sa lo dgu pa me phag gi lo la mi nyag gi yul hor gyis bcom / gtsug lag khang mang du bsh ig bstan pa nyams rmas pavi tshe bla ma gtsang pas rgyal povi dr ung du byon te rgyal pos kyang gnam mchod thams cad kyi gral mgor bton sgos kyi sbyin bdag za yin / e ka yum sras kyis mdzad / jing gi rgyal po la lo tsav bsgyur nas rgyu vbras dang chos kyi che ba bshad nas sems can gyi bde skyid sangs rgyas kyi bstan pa la rag / bstan pa la rgyal pos bkur sti byed dgos / bstan pa vdzin pavi bndhya rnams la khral dmag mi vgel vtsher mi vbebs vthor ba sdud nyams pa gso ba dgos zhes bstan pa shed skyed kyi vjva sa zhus pas gnang ste bha ti sogs mi nyag gi yul thams cad du gtsug lag khang rnams kyi nyams pa gsos //)

③《紅史》，第二七一頁，注釋六二四；藏文本，第四五二頁：gtsang pa dung khur ba dbang phyug bkra shis / gung thang bla ma zhang gi slob ma / thog mar shis zhva rgyal povi bla mar spel / 注中又云：「此後成吉思汗征服了西夏，並邀請他到蒙古地方，他對成吉思汗講授教法，並在蒙古地方弘揚了蔡巴噶舉的教法。」（rdzes su jing ger han gyis shis zhva （mi nyag） rgyal khab gtor rdzes sog yul du gdan drangs nas jing ger han la chos gsungs te sog yul du tshal pa bkav brgyud kyi chos lugs thog mar spel / vdivi vkhrungs lo dang vdas lo sogs lo rgyud zhib pa ma mthong）。

請都松慶巴赴西夏之事，只是在敘述蔡巴噶舉教派史時記載，藏巴敦庫瓦爲貢唐喇嘛相的再傳弟子，其所從上師爲涅麥仁波且①。這位藏巴敦庫瓦與上面提到的格西藏索瓦和格西藏波，都是一世噶瑪巴都松慶巴和蔡巴噶舉派上師喇嘛相分別派往西夏的弟子。筆者認爲格西藏索瓦、格西藏波同爲一人，《賢者喜筵》在敘述西夏王統時將這位使者寫成「藏波瓦」，但在敘述都松慶巴傳記時又寫成「藏索瓦」；《紅史》稱藏巴敦庫瓦等爲「衆格西弟子」。

值得注意的是，喇嘛相出家時依止的根本上師咱米譯師就是來自彌藥，所以他派弟子赴西夏傳法亦順理成章。喇嘛相生卒年爲一一二三—一一九四，都松慶巴生卒年一一一〇—一一九三，所以，《紅史》中記載的藏巴敦庫瓦，其生卒年極可能與喇嘛相的生卒年相當，考慮到藏巴敦庫瓦是再傳弟子並曾勸說成吉思汗不要毀壞佛寺，其生活年代當在一一五〇至一二二七年之間。此外，《薩迦世系史》記載，薩迦第三祖扎巴堅贊，弟子有一名叫國師覺本者，前往米涅（西夏），作了米涅王之應供喇嘛②。扎巴堅贊的生卒年爲一一四七—一二一六年，他的弟子的活動年代應與藏巴敦庫瓦的活動年代大致相同③。可見同時前往西夏的並非只有噶瑪噶舉派的僧人。因而，西夏存留的藏傳繪畫，並不能只用噶瑪噶舉在西夏弘法的史實加以解釋。

根據以上史實，我們再來分析薩莫宇克黑水城相關作品的斷代。作者斷代的唯一根據是轉引自萊因和瑟曼《智慧與慈悲》第四九頁提到一世噶瑪巴都松慶巴的弟子藏索瓦曾出使西夏④。萊因教授之所以將藏索瓦赴西夏的時間定爲一一五九年，原因是藏索瓦同年返回時，仁宗仁孝送給都松慶巴衆多建楚布寺的禮品，這一年正是都松慶巴倡建楚布寺的時間，也是西夏王仁宗仁孝爲印漢文《觀彌勒菩薩上升兜率天經》在大度民寺舉行大法會的時間⑤。只是萊因教授將楚布寺建寺時間仍然沿用舊斷代說而已。薩莫宇克博士將一一五九（一一八九

①「……相仁波且在世時，涅麥仁波且為相仁波且侍奉，六年後，相仁波且圓寂。涅麥仁波且為其建供像、吉祥燦爛的靈堂大佛塔……。涅麥仁波且有加波瓦龍巴，藏巴敦庫瓦、藏巴羅丹及很多格西等眾弟子」。陳慶英、周閏年譯本《紅史》，第一一三頁；藏文本，第一三〇頁，民族出版社一九八一年：zhang rin po che zhal bzhugs rin mnyes pa gsum gyi gyi zhabs tog mdzad cing / lo drung na zhang mya ngan nas vdas / sku vdab dang / sku vbum chen movi vphro gdung khang bkril vbar / mgon khang / lha khang gi khyam sman / thig khang / rgya phub gser vbru dang bcas pa / lcags ri nang ma sogs bzhengs / rgya phu ba lung pa dang / gtsang pa dung khur ba / gtsang pa blo ldan / dge bshes mang pa (o) sogs bu chen mang po byung /。

②陳慶英、高賀福等譯《薩迦世系史》，第五二頁。該書第一〇七頁記：「八思巴向忽必烈薛禪汗說，我的祖父（扎巴堅贊）之時，西夏王曾獻一可將公鹿從角尖整個罩住的錦緞傘蓋。」

③筆者認為，藏於布達拉宮的緙絲唐卡「不動金剛」就是這位稱為國師覺本的僧人所獻，「康巴上師江尊追扎」或許就是覺本的名字。

④這段文字在國外出版的西藏藝術圖錄中廣為引用，移譯如下：「來自中亞黑水城遺址的繪畫是與這一時期衛藏繪畫有特殊聯繫的一組重要作品。黑水城位於中國西北的內蒙古，在十一世紀唐古忒人佔據之前，此地由回鶻人控制，後來成為西夏王朝的一個邊城。西夏王室推崇佛教，資助佛教作品，包括敦煌石窟寺眾多的繪畫和雕塑。據相關的文獻史料，我們知道西藏喇嘛也出現在西夏人的朝廷。有一份文獻記載，一一五九年，西夏王仁宗仁孝邀請一世噶瑪巴都松慶巴的弟子藏索瓦前往西夏，並從西夏王那裡得到了上師的稱號。」Rhie, M.M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, p.49, London, 1991.

⑤如此經的發願文所記：「謹於乾祐己酉二十年九月十五日，恭請宗律國師、近戒國師、大乘玄秘國師、禪法師僧眾等，就大度民寺作求生兜率內宮彌勒廣大法會，燒結壇作廣大供養，奉廣大施食，並念佛誦咒，讀西番、番漢藏經及大乘經典，說法作大乘懺悔，散施番、漢《觀彌勒菩薩上升兜率天經》十萬卷，漢《金剛經》、《普賢行願經》、《觀音經》各五萬卷，暨飯僧、放生、濟貧、釋囚諸般法事，凡十晝夜。」史金波《西夏佛教史略》，第二六七頁附錄。

）年與西夏的數幅唐卡作品聯繫起來的證據出自圖版二一三一二的「金剛亥母唐卡」，該幅唐卡畫面主尊兩側邊框頂格所繪的兩位僧人，皆穿紅色袈裟，白色身形者持禪杖托鉢，紅色身形者持鈴杵。這兩位年輕的僧人沒有畫上背光，表明他們是在家的俗人。因此，薩莫宇克認爲唐卡所繪的這兩位僧人可能就是都松慶巴派往西夏的使者，或許就是藏索瓦等人，這些唐卡就是他們從西藏帶到西夏的①。至於圖版二一三一一「上樂金剛壇城」，作者從作品的風格角度將兩幅唐卡確定爲同一時期的作品，認爲也是由金剛亥母唐卡畫面所繪的喇嘛帶到西夏的。然而，作者的這種說法實在値得探討，因爲金剛亥母唐卡所繪「年輕的僧人像」同時出現在這一時期的其它唐卡中，例如一幅斷代於十二世紀末的早期薩迦派大黑天神像，也有手持禪杖托鉢的「年輕僧人」②。

毫無疑問，一一八九年，也就是西夏乾祐二十年，在西夏佛教的發展史中是關鍵性的一年，但是否就依此將相應的作品斷代歸之於此年，則大有商榷之處。首先，我們不能完全確定藏文史籍中提到的入使西夏的僧人一定就是一世噶瑪巴都松慶巴的弟子藏索瓦，一一八九年前後進入西夏的僧人除了噶瑪噶舉派以外尚有蔡巴噶舉與薩迦派的僧人。其次，我們很難設想爲什麼都松慶巴遣使作爲禮品獻給西夏王仁宗仁孝的本尊修習神像，理當是極受尊崇的聖物，如何會散落在西夏邊城之地的黑水城。西夏王室當時盛行噶舉派所傳大手印法，上樂金剛金剛亥母壇城雙修法，本尊唐卡皆藏諸秘室，隨身攜帶並傳諸後世。這些唐卡肯定一直是藏諸王宮而不會棄之於作爲征戰要塞的黑水城。更爲重要的是，西夏亡於蒙古人是從其境的西北，北和東北受敵，例如成吉思汗五征西夏，都是從北方及東北方包抄過來，如最後一次征討西夏，成吉思汗由漠北和林（今烏蘭巴托）出兵，一支借道回鶻東進直取沙州，另一支由成吉思汗親自統領一路南下，直抵賀蘭山西夏腹地。西夏亡國之後，其殘部分別向東逃

亡至中原地區，向遼闊的南方冒險長征，返回祖先党項人的故地，定居在今四川甘孜的木雅地方③。由此看來，假如黑水城的唐卡眞是藏索瓦等人帶給仁宗仁孝的禮品，這些西夏王室失散的文物不會出現在敵軍來犯的前沿陣地，即使起塔裝藏，塔的位置也應該在西夏都城附近④。第三，從「金剛亥母」唐卡本身的繪畫特徵分析，這幅作品不可能是在西藏繪製的，因爲唐卡所繪人物的身旁都有豎行的榜題框。薩莫宇克博士不能解釋畫面上的榜題框，認爲是藏人爲西夏人畫唐卡時預留給西夏人塡寫西夏文榜題的。這種說法值得商榷，我們在第二章第三節已經分析了「金剛亥母像」濃郁的西夏地方色彩的繪畫風格。例如畫面中出現的上

①參看薩莫宇克的論文〈西夏王國的藝術：歷史風格的詮釋〉及「金剛亥母」的圖版說明。見《絲路上消失的王國：十—十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》，第五九—八八頁。

② Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999.

③吳天墀《西夏史稿》，第一二二—一三八頁。另見李範文〈西夏遺民調查記〉，載《西夏研究論集》，第一九〇—二七八頁，寧夏人民出版社一九八三年。

④例如元昊時期「於興慶府東，……建高臺寺及諸浮圖，俱高數十丈，貯『中國』所賜大藏經，廣延回鶻僧居之，演譯經文，易為蕃字」。（《西夏書事》卷十八）《嘉靖寧夏新志》卷三記：（鳴沙州的大佛寺）「元昊時所建，在邊外，迄今樓宇尚存」。毅宗諒祚（一〇四八—一〇六七）生母沒藏氏曾出家為尼，在興慶府戒壇院受戒，後來又修承天寺：「沒藏氏好佛，因『中國』賜大藏經，役兵民數萬，相興慶府西偏起大寺，貯經其中，賜額『承天』。延回鶻僧登座演經，沒藏氏與諒祚時臨聽焉。」（《西夏書事》卷十九）

師像，其身後的岩石形狀與十二世紀西藏唐卡中廣泛出現的直角圖案的岩山不同，其造型特徵與漢地宋時繪畫和影塑的岩山背景頗有相似之處。特別是唐卡中所繪的上師像的技法，與藏傳作品大異其趣。西藏繪畫中對上師袈裟的描繪已有固定的格式，就是袒露右臂的袈裟雙側裹膝，露出跏趺座雙腳，並在右臂肘、腳趾相對處形成近乎圓形的圖案狀的衣褶，袈裟上有團花圖案或喜旋紋。然而，這幅金剛亥母唐卡所繪上師像，袈裟非常寫實，與西藏繪畫傳統的單線平塗略加暈染的技法不同，僧人像服飾用線造型而不是用線作爲輪廓線塡色，線條根據形體的變化而改變筆觸形態，這種畫法是見於西夏繪畫的中國畫技法，在傳統西藏繪畫中很少見到。金剛亥母唐卡中還描繪了很多大成就者的圖像，這些大成就者像在判定黑水城作品與西藏唐卡是否屬於同一個傳承體系，是否屬於同一個時代的作品方面有不可替代的價値，因爲黑水城這幅唐卡中所描繪的大成就者像，其造型特徵與西藏唐卡，甚至是早期的西藏唐卡都不盡相同。例如這幅其中的毗縷波與十三世紀初年的西藏唐卡中的毗縷波就不相同①。由此看來，此作不可能是在西藏由藏人繪製的作品，很多西藏藝術史研究者也認爲薩莫宇克博士的這種說法是站不住腳的②。

筆者以爲，黑水城出現的西夏藏傳風格唐卡作品之間有很大差異，某些作品，如上樂金剛與金剛亥母圖像與噶舉派僧人進入西夏沒有直接關係。西夏故地佛塔所出雙身像證實了這一點。

二、西夏佛塔出土上樂金剛絹畫與黑水城雙身圖像斷代

薩莫宇克、萊因教授等人將「上樂金剛壇城」與「金剛亥母」兩幅作品看成是同一時期

的作品，都是由都松慶巴的弟子等從西藏帶到西夏的，因此也斷代至一一五九年以前。此外，由於這幅完全按照造像儀軌描繪的作品畫面中沒有出現標識身分的上師圖像或者相應表示地域特徵的風格母題，在沒有發現更多西夏新近出土的同類作品之前，很多研究者認爲此幅唐卡根本就是西藏唐卡，甚至是波羅風格的尼泊爾作品。近年在西夏故地的寧夏回族自治區發現了很多新的西夏繪畫作品，最令人鼓舞的是在賀蘭縣宏佛塔天宮和拜寺口雙塔出土了二幅上樂金剛雙身唐卡，這些作品爲黑水城作品的斷代提供了有力的旁證，使我們有可能據此對黑水城作品的年代作出較爲合理的解釋。

---

①毗婁波（Virupa）為印度八十四大成就者中的第十位。描繪這位大成就者的圖像往往非常幽默，據說這位大師性喜飲酒，所以畫面中有侍者奉酒。薩迦派對毗婁波十分喜愛，有一幅十三世紀的唐卡，畫面主尊就是毗婁波，而且為了適應毗婁波不拘小節的性格，畫面構圖一反西藏唐卡將人物置於畫面中心的慣例，將人物置於畫面中心龕的一側，側立奉酒的侍女（Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 一九九七圖版一三六）。

②例如，亨斯不同意薩莫宇克的觀點，後者認為像金剛亥母一類的唐卡是來自西藏，一些風格成分，諸如僧人的肖像和裝飾圖案都與在其它「典型的」黑水城作品中看到的這些成分完全一致，即使是最具西藏特徵的作品也是由黑水城自己的畫家在黑水城當地完成的，這一點應該肯定。例如圖版二十、二十一具有完全的西藏風格，但有漢西夏模樣的供養人像。不排除藏人藝術家進入西夏，藏式繪畫和圖像進入西夏地區的可能性。這些作品可能影響了黑水城的藏式風格繪畫。Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, 刊於 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART: Towards a definition of style, London 1997,pp.160-169.

宏佛塔位於銀川市西南二十公里處，塔之樣式爲樓閣式與覆鉢式塔的結合體，所出文物藏於覆鉢式塔身內的磚砌梯形槽室內，其中堆滿了西夏文木雕經板，經書殘頁和絹質彩繪佛畫。從其中物品集中於西夏遺物以及絹畫用西夏文印經紙裝裱等事實分析，這些物品應是建塔時的裝藏而非元或明時後人掘塔填入。關於塔的建造年代，宏佛塔在文獻中未見記載，寧夏文物工作者認爲是西夏時期建造的古塔，其理由是：

(1)塔身槽室內發現大量西夏文字木雕版、西夏文字殘頁、西夏骨勒茂才《番漢合時掌中珠》殘頁及西夏文木簡；還發現十多幅西夏絹質彩繪佛畫，有的絹畫上有西夏文榜題和印戳；還有大量西夏彩塑像殘件，其中部分塑像腹內藏有西夏文經卷。

(2)塔上砌磚絕大部分爲有手掌印痕的方磚和條磚。這種磚在西夏銀川陵區、拜寺口雙塔、同心韋州西夏康濟寺塔中大量發現，爲典型的西夏磚。

(3)塔身砌磚層發現的錢幣全部爲宋代貨幣，其中年代最晚的爲一一一一年鑄造的政和通寶錢幣。

(4)塔中心柱橫梁木，中心柱木經國家文物局文物保護科學技術研究所碳十四年代定測，中心柱距今一一四〇加減一〇〇年，樹輪校正年代距今一〇八〇加減一〇五年；橫梁木距今一〇五〇加減九十年，樹輪校正年代距今九九五加減九十五年。正屬西夏時期①。

(5)塔中所出骨勒茂才《番漢合時掌中珠》，正式刊布於西夏乾祐二十一年（一一九〇年）。

從以上種種證據來看，宏佛塔建於西夏晚期是沒有疑問的。在塔周圍的地方原是一處寺廟的廢墟，塔中的聖物可能就是此寺所藏的物品②。

宏佛塔建於西夏後期，那麼，塔中所出的上樂金剛雙身像是否也是西夏晚期作品呢？筆

者以爲這幅上樂金剛雙身像作爲西夏晚期的作品，仍有許多疑問：

(1)我們不能以建塔的年代來確認塔中裝藏的年代。

(2)極爲重要的是，宏佛塔與這幅上樂金剛壇城絹畫一同出土的有十四幅絹畫（公布十三幅），我們討論的上樂金剛壇城僅僅是這套作品中的一幅。從其它作品的風格，尤其是西夏漢地風格的作品如「熾盛光佛圖」、「玄武大帝圖」等具有五代、宋初風格的事實分析，這批漢藏糅合的絹畫作品的年代至遲是在西夏中期，而不會是在西夏晚期，絹畫中藏傳風格的作品也證明了這一點，例如絹畫中出現的金剛座觸地印釋迦牟尼佛構圖樣式完全不見於西藏作品，其背龕的樣式保留了十—十一世紀印度波羅時期的風格，具有這種背龕的西藏繪畫年代都在十一世紀前後。絹畫中還出現了西藏風格的庫藏神。（圖版二—四—一五）

①寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣宏佛塔清理簡報〉，《文物》一九九一年第八期，第一二—一三頁。

②此塔考古報告稱：「夯土地基內發現大量綠色。黃色琉璃建築飾件，說明在修建宏佛塔前，這裡曾經有過規模較大的殿堂建築。又從槽室內發現的遺物不論泥塑像、西夏文字版還是絹彩佛畫，都殘破不堪，有煙熏火燒痕跡，而遺物的放置卻很有規律，未經過後人擾亂。分析這批遺物似與殿堂有密切的關係，很可能塑像和絹畫是原殿堂內的遺物。由此推測，當地曾經是一處規模較大，等級較高的西夏寺院，因火燒倒塌變為廢墟，佛教信徒在廢墟上新建了宏佛塔，將原寺院建築殘件夯入地基，將毀壞的泥塑像佛畫等供奉於塔內。這一推測是否正確，有待日後塔周圍的考古發掘和研究加以驗證。」寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣宏佛塔清理簡報〉，《文物》一九九一年第八期，第一三頁、第二〇頁。

⑶與拜寺口西塔不同，此塔沒有出現與藏傳佛教噶舉派相關的文物，畫面下方沒有出現僧人上師像。

這些絹畫作品改變了我們對西夏雙身圖像的固有認識，它們出現的年代有可能早於噶瑪噶舉與西夏王室發生聯繫的年代。拜寺溝方塔出土的漢文經卷殘片，證明早在藏巴頓庫瓦之前，西夏已有藏人國師傳授上樂金剛法。漢文經卷名爲《吉祥上樂輪略文等虛空本續》（圖版五─二─一）和《是釘撅咒》（圖版五─二─二）。

前一份經文錄文爲：

……空本續……國師　知金剛傳

（沙）門　提點海照譯

……解脱；眾相不變最上身。□□□□共觀主；不二尊處恭敬禮。□□□心纂略義；此之三種實幽玄。□□上師①眞要門；文義分明我宣説。吉祥上樂輪略文等虛空本續……之義者因道果三也，其中因者……相，風脈明點之□□之道者……四主及能解脱增究……（謂）依此而修……。

殘卷上「國師　知金剛傳，（沙）門提點　海照譯」中的「國師知金剛」顯然是吐蕃僧人，此漢文本係由藏文翻譯，但國師知金剛何許人也？史金波《西夏佛教史略》所收十三位國師，也沒有知金剛的蹤影②。他絕不是噶瑪噶舉弟子格西藏波瓦或藏巴頓庫瓦，因爲沒有名義上的對應。「格西藏波瓦」，藏文作 dge bshes gtsang po ba，意爲「後藏善知識」；「藏巴頓庫瓦」藏文作 gtsang-pa-dung-khur-ba，意爲「後藏持螺者」；知金剛還原爲藏文爲「多吉慶饒」rdo-rje mkhyen-rab，「益西多吉」ye-shis rdo-rje或「喜饒多吉」shes-rab rdo-rje，可見它們之間沒有聯繫。此外，國師稱號始於西夏早期，西夏的噶舉派僧人是否做了國師尚待考證，因爲藏文文獻只是說他們做了上師，寫作 bla-ma，如果是國師，《紅史》、《賢

者喜宴》等噶舉派僧人撰藏文文獻就可能直接寫作藏文的gu-shri，因爲當時這個音譯詞已經在使用。

拜寺溝後一份經卷殘葉《是釘橛咒》，實際上指的是左側半葉，右側半葉筆者以爲是譯自藏文《上樂根本續》的一部分。經文記載的是上樂金剛壇城語輪和意輪的神靈安排，有些神名可以還原爲藏文和梵文。

梵文經典所列語輪與意輪神靈如下：

環繞中央蓮花的內圈神靈共有八對（或九對）代表「意」（citta）位於天界，其中女神的名字是暴怒女（Pracaṇḍā/ra-tu-gtum-mo），以托貝杜保（「顱骨小塊」Khaṇḍakapāla/thod-pavi-dum-bu）象徵長久神變的基礎；怒眼女（Pracaṇḍakṣī/gtum-pavi-mig-can-ma），以大骷髏（Mahākañ-kāla/keng-rus-chen-po）象徵對神變力的證悟；具光女（Prabhāvatī/vod-ldan-ma），以骷髏（Kañ-kāla/keng-rus）也象徵對神變力的證悟；大鼻女（Mahānāsā/sna-chen-ma），以暴露獠牙（Vi-kaṭadaṃṣṭrin/mche-ba-mam-par-gtsigs-pa）象徵思想神變力的基礎；勇士智慧女（Vīramatī/dpav-bovi-blo-gros-ma），以無量光佛（Amitābha/vod-dpag-med）象徵勇力；楞伽自在女（Laṇkeś varī/lang-kavi-dbang-phyug-ma），以金剛光（Vajraprabha/rdo-rje-vod）象徵意識力。

方塔所出《是釘橛咒》所錄意輪神靈如下：

「及最掇母；北方上撈蘭坦羅處大骷骨及掇眼母；西方上烏眼處骷骨及具光母；南方上阿烏坦處咬□及大鼻母；火隅上俄坦瓦哩處酒□及勇……；□上羅彌説羅處無量光及人□母；風隅上

①此處的「□□上師」或許是後面《大乘要道密集》中的「大寶上師」即藏文的rin-chen。

②史金波《西夏佛教史略》，第一四三—一四七頁。

……處金剛光及蘭機自在母；自在隅上馬棘瓦數金剛身及樹影母。此數是意輪也」。這裡的對應是明顯的，最掇母就是暴怒女；托貝杜保爲大骷骨；怒眼女爲掇眼母；大鼻女等同於大鼻母；金剛光、蘭機自在母（楞伽自在女）皆相同。

梵文經典的語輪神靈爲：

環繞中央蓮花的中圈神靈在一些唐卡是兩邊排壇城神靈上部的八位（或九位）黃色雙修神靈（yab-yum），代表「語」（vāk），位於地上，其中女神的名字是護地女（Irāvatī/sa-bsrungs-ma）以新芽（Aṅkuraka/myu-gu-can）象徵洞察力；大威德金剛女（Mahābhairavā/vjigs-byed-chen-mo）以金剛辮（Vajrajaṭila/rdo-rje-ral-pa-can）象徵皈依；風身女（Vāyuvegā/rlung-gi-zugs-can-ma）以大勇力（Mahāvīra/ dpav-bo-chen-po）象徵勇力；飲酒女（Surabhakṣī/chang-vt-hung-ma）以金剛持轟（Vajrahūmkara/rdo-rje-hum-mdzad）象徵意識力；除疥天女（śyāmā-devī/lha-mo-sngo-bśangs-ma）以善金剛（Subhadra/rdo-rje-bzang-po）象徵三摩地；普賢（Subha-drā/shing-tu-bzang-po）以金剛光（Vajrabhadra/rdo-rje-vod）象徵洞察力；馬耳女（Hayakarṇī/rta-rna-ma），以大威德（Mahābhairava/vjigs-byed-chen-po）象徵頓悟三摩地；鳥面女（Khagānanā/bya-gdong-ma）以目無善（廣目天王 Virūpākṣa/mig-mi-bzang）象徵頓悟要旨。

方塔所出《是釘撅咒》所錄語輪神靈如下：

次語輪者紅色，八輻紅蓮蔓繞於東輻；上葛麻錄巴處具茅及護地母；北方上説坦處具發金剛及大怖母（下缺）……。

這裡護地女，金剛辮，大怖母（大威德金剛女）都嚴格對應。

從以上《上樂根本續》與《是釘撅咒》的對比，我們可以確認方塔殘片爲《上樂根本續》①的內容。其中描述的上樂金剛壇城眷屬神在本文黑水城上樂金剛壇城圖版中都可以找到。

與此印證的是，拜寺溝方塔的建寺年代。據孫昌盛拼對完整的方塔塔心木建塔題記云：「白高大國大安二□（年），寅卯歲五月，□□大□□□特發心願，重修磚塔一座，並蓋佛殿纏腰塑畫佛像，至四月一日起立塔心柱……②。」「白高大國」爲西夏國名，「大安」，是西夏惠宗秉常年號。由題記我們可以確認，拜寺溝方塔建於西夏大安二年四月一日，即西元一〇七五年！這樣，我們就不能排除塔中所出有關上樂金剛等藏傳佛教的儀軌文獻斷代在一〇七五年之前的可能性③。有些經文很可能是直接從梵文譯爲漢文，因爲塔中所出捺印金剛座觸地印釋迦牟尼佛和佛頂尊勝佛母周圍字母都是梵文而非藏文，但兩位主尊的背龕樣式完全是早期印度波羅樣式，與西藏早期繪畫樣式相同。這些捺印佛像甚至有可能是西元九世紀流向黑水城的敦煌作品，黑水城也發現了十幅單張的捺印佛畫，據考是敦煌時期的作品④

①這幅文獻梵文本收在 Kazi Dewa-samdup, ed., Shrichakrasambhāra Tantra: Abuddhist Tantra, Calcutta: Thacker, Spink and Co., 1919; reprint, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987. Shinichi Tsuda, The Samvarodaya-Tantra: Selected Chapters, Tokyo, The Hokuseido Press, 1974。這份藏文文獻的英語譯文見 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India(8th-12th centu-ries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, pp535-540. Appendix II: The Iconography of Cakrasamvara and the Deities of His Mandala.

②《西夏佛塔》第五三頁。孫昌盛〈拜寺口方塔始建年代考〉，刊李範文主編《首屆西夏學國際學術會議論文集》，第三五九—三六五頁，寧夏人民出版社一九九八年。

③因為方塔同時發現了乾祐十一年（一一八一）仁宗仁孝皇帝的發願文，由於方塔一九九〇年被炸毀，我們不能判定現在收集到的經文是一〇七五年修建方塔是作為塔藏放置，還是方塔寺院的收藏。

④孟列夫《黑城出土漢文遺書敘錄》，第二〇—二一頁；第二二九—二三四頁。

。此外，方塔題記中特意提到「纏腰塑畫佛像」，說明此塔原來有塑像和壁畫。《上樂根本續》所傳上樂儀軌在西夏傳播的時間，目前仍然需要加以考證。因爲此塔文物尚有乾祐十一年（一一八〇）仁宗仁孝皇帝（一一三九－一一九三）的發願文，但方塔建塔的確鑿年代是在大安二年（一〇七五），我們並不能排除某些經文是建塔時作爲塔藏放置在塔內的可能性①。然而，有關《上樂根本續》大手印法的梵文經典，由仁欽桑布（九五八－一〇五五）等譯師譯爲藏文的時間也大多是在十一世紀初年，難道這些經典在譯爲藏文以後隨即被譯成了西夏文；抑或西夏文的這些經典是直接譯自梵文？不過，有一點可以確認，有關《上樂根本續》等等的西夏文、漢文文獻與上樂金剛壇城、大手印等修習法肯定不是噶瑪噶舉派僧人藏巴頓庫瓦一一八九年進入西夏王廷以後才在西夏傳播開來，而是在噶瑪噶舉僧人入夏以前就已經盛傳。方塔《吉祥遍至口和本續卷》卷殘片記傳授此法者爲國師知金剛，標明「國師」，說明他是在西夏的吐蕃僧人。從知金剛的名稱我們看不出他與藏巴頓庫瓦等人的關係，知金剛的名字也不見於上面提到的《聖勝慧到彼岸功德寶集偈》中出現的上師名單。

陳慶英教授最近發表的論文，分析了近年重刊的漢文《大乘要道密集》的相關題跋，對探索「知金剛」的身分乃至確認西夏早期與藏傳佛教的關係具有非常重要的意義②！這些散佚皇家、傳自西夏的譯本，經首或經末遺有原篇原有的傳法者、匯集者、翻譯者的名字，其間註明的師承關係有助於我們瞭解藏傳佛教噶舉派和薩迦派在西夏早期的傳播。陳慶英指出了不見著錄的「大乘玄密國師」和「大乘玄密帝師」；筆者上文檢出的「知金剛」也找到了來歷，在《密集》所輯八十三個卷子的經首，「知金剛」共出現了兩次。

第一次是在陳健民上師編《薩家道果新編》第十三卷「師承等處奉集儀軌」（第一六二

—一六四頁）其所贊的師承關係爲：金剛亥母——薩干哩巴——得哩干——大師金剛手——大師巴波無生③——大師末則（囉）孤嚕④——大師辣麻瞻——大師智金剛。

第二次出現在第六十八卷「新譯大手印金瓔珞要門」（第四一一—四一八頁）本篇開頭處記：

其師承者，薩斡哩巴傳與銘得哩斡師，此師傳與巴彼無生師，此師傳與末則（囉）孤嚕師，此師傳與玄密帝師，此師傳與智金剛師，此師傳與玄照國師。

篇末又記：「路贊訛辣麻光薩譯西番。」

《大乘要道密集》第六十六卷「大手印伽陀支要門」（第四〇六—四〇九頁）的師承記載爲我們瞭解知金剛提供了進一步的資料，本篇開頭處記載：

然此要門師承次第者，眞實究竟明滿傳與菩提薩埵大寶意解脫師，此師傳與薩（囉）喝師，此師傳與薩（囉）巴師，此師傳與啞斡諾帝，此師傳與辣麻馬巴，此師傳與銘移辣（囉）悉巴，此師傳與辣麻辣征，此師傳與玄密帝師，此師傳與大寶上師，此師傳與玄照國師。

後面的引文除了印度上師「薩（囉）喝師」（sa-ra-ha-pa）等人之外，出現了此法的西

①參看本文第四章相關論述。

②陳慶英〈西夏及元代藏傳佛教經典的漢譯本——簡論「大乘要道密集」（薩家道果新編）〉，《西藏大學學報》二〇〇〇年第二期，第一—九頁。

③這裡的巴波無生師，筆者檢出藏文為 bal-po skyes-med，參看《紅史》藏文本，第八〇頁。關於這裡涉及的藏文名稱，筆者將另文研究。

④「孤嚕」似為 guru，即「上師」，藏文文獻經常以此替代 bla-ma。

藏傳承。所謂「辣麻馬巴」即 bla-ma mar-pa，「銘移辣（囉）悉巴」即米拉熱巴上師 mi-la-ras-pa，「辣麻辣征」即爲日瓊巴 bla-ma ras-chung-pa，「辣征」讀音爲 ra-s-chung-[pa]。「辣麻辣征」之後即進入西夏傳承：日瓊巴傳法與玄密帝師，玄密帝師傳法與大寶上師（即藏文 rin-chen），此師傳法與玄照國師①。

以此次第對照出現「智金剛」的記載，發現以上兩條記載的師承缺乏若干環節。補充排列如下：瑪爾巴／辣麻馬巴——熱巴／銘移辣（囉）悉巴——巴／辣麻辣征——玄密帝師——知金剛國師／大寶上師——玄密國師。

從上述記載分析，日瓊巴生卒年爲一〇八四——一一六一年，日瓊巴的弟子中已經有人在西夏作了帝師。弟子玄密帝師的活動年代當在大師自印度返回之後，假如是在他四十歲以後，就是一一三〇——一一六一年。依此可以判定西夏人是在一一三〇年前後就和早期噶舉派發生了聯繫，而不是在一一八九年噶瑪噶舉的僧人入夏以後。陳慶英判斷乾祐二十年（一一八九）《觀彌勒菩薩上生兜率天經》發願文中出現的「大乘玄密國師」，就是這裡的玄密帝師。上文記載智金剛是玄密帝師的弟子，假如其活動年代比日瓊巴傳法與玄密帝師晚二十年計，當在一一六〇——一二〇〇年間。

從拜寺口方塔所出文物年代綜合考慮，知金剛最晚活動於仁宗仁孝中晚期，因爲塔中出土的漢文佛經《初輪功德十二偈》，其中有「身語意之三密」、「大密咒」、「明咒」、「種子」、和「相續」等字，表明此經譯自藏文，經文爲雕版印刷，楷體，字體清新而渾厚②。假如考慮到日瓊巴弟子在西夏傳法的事實，推算此類經典從譯爲夏漢文到雕版印製的時間，《上樂根本續》相關經文與儀軌傳入西夏的時間確定在仁宗仁孝中期是沒有疑問的。作爲輔證，我們可以參看在天盛十九年（一一六七）雕版刻印的《佛說聖佛母般若波羅蜜多心經

》經首版畫（圖版三－一－二），已是完全的衛藏波羅風格，無疑表明在一一六七年以前的一段時間藏傳佛教已經大規模傳入。因爲到了西夏後期，上樂金剛壇城和大手印法的修習已經濫觴，成了一種社會風俗。黑水城出土漢文《密教念誦集》有云：「奉此美女大寶故，無明點暗得（蠲）除；勝惠悟人法界理，雙證方便及智慧③。」前文曾提及《黑韃事略》記載西夏以女子適國師事，這些記載表明西夏藏傳佛教的修習由來已久，不會是在西夏後期才傳入。筆者以爲，西夏僧人娶妻之風，並非來自噶舉派，西夏後期所傳噶瑪噶舉並不提倡僧人娶妻生子，西夏此俗實際上來源於寧瑪派，是藏傳佛教在前弘期傳入黨項佛教的證據之一。

拜寺口西塔同樣出土了上樂金剛像。（圖版二－三－四）

拜寺口雙塔位於銀川市東南五十公里處，塔之樣式與宏佛塔類似，都是漢式樓閣密檐塔結合藏式噶當覺頓式佛塔的混合樣式，塔身爲宋代流行的八角密檐式，塔刹爲覆鉢式，這種樣式的西夏佛塔出現在藏傳佛教進入西夏地區的早期階段，其建造年代應該早於完全的喇嘛塔，如寧夏青銅峽一〇八塔及黑水城所見佛塔。然而，就是這種與喇嘛塔風格迥異的密檐塔，其中藏傳密教的影響顯而易見，何繼英和于存海認爲，分析西塔塔身的影塑，可以看出拜寺口西塔象徵一個完整的藏密曼陀羅，十六金剛手、十六羅漢、十六供養菩薩、八吉祥、七

①聶鴻音認為西夏人翻譯藏文為西夏文遵循如下規律：意譯與音譯合璧或全部意譯的規律，這裡出現的「大寶」為意譯，「辣麻」為音譯，「巴波無生」（bol-po- skyes-med）則是音義合璧。

②《西夏佛塔》圖版一〇；第四六－四九頁。

③《俄藏黑水城文獻》第五卷，第二二四頁。

政寶等藏密圖像正體現了這一點①。一些考古專家認爲，此塔與宏佛塔大致建於同一個時期是沒有疑問的②。然而，根據拜寺口雙塔挖掘報告的現場描述，雙塔所見遺物混亂無序，其中見有蒙古汗國未改國號大元以前的大朝通寶錢幣和在一二六〇年至一二六九年發行的中統元寶交鈔，可見此塔在西夏後期或入元以後經過修繕後重新裝藏，塔身壁面、影塑彩繪多處可見二次彩繪的痕跡。西塔穹室封門爲二次砌封。由此推測，雙塔可能於夏末至元代早期進行過數次大的修葺。引起我們重視的是，出土西夏絹畫的西塔塔刹穹室壁面有朱筆所書梵文，其中提到修習大手印法，梵文之間嵌入西夏文字「上師」③。依此我們可以判定當時此地修習的是噶瑪噶舉派的大手印法。「上師」又作「尙師」，據史金波考訂，此稱謂出自藏傳佛教，我們上文提到的都松慶巴或喇嘛相的弟子藏索瓦就被西夏人奉爲上師。那麼西夏文「上師」一詞可能是藏文 bla-ma 或 slob-dpon 的譯音，雙塔的建造或夏末重新裝藏的年代或許在藏索瓦到西夏之後，也就是在仁宗仁孝時期。西塔中心柱的兩個棱面上有可以看清的西夏文字，史金波將之譯爲「九月十五日」，判定爲西塔竣工的日子④。我們說明已經提到，仁宗仁孝在一一八九年的九月十五日，在大度民寺舉行了長達十晝夜的大法會。這裡的「九月十五日」很可能與此相聯繫。假如此說屬實，正如我們在前面所考，藏索瓦極可能是喇嘛相的弟子，那麼，雙塔所出「上樂金剛與金剛亥母」（圖版二—三—四）唐卡畫面左下方的僧人應該是都松慶巴、喇嘛相或者是西夏自己的國師。

筆者判定拜寺口的唐卡畫面下方上師所戴的紅帽是噶舉派早期僧人的紅帽或蓮花帽及寧瑪派僧人所戴通人冠。西夏繪畫所見的西夏國師戴的冠帽都是這種「通人冠」，例如榆林窟第二十九窟的西壁照海國師像，其中的冠帽就是如此樣式，可見此幅唐卡下方戴「通人冠」的是西夏國師。國師帽子的形制表明，西藏佛教寧瑪派遠在噶瑪噶舉之前就傳入西夏。

綜上所述，雖然文獻表明上樂金剛像有可能在大安二年之前就已經出現，但筆者仍將拜寺口雙塔影塑的藏傳佛教造像因素不容置疑，但將此塔理解為藏密壇城，我們必須找出壇城的主尊，以壇城主尊來確認壇城神靈，從這些神靈我們不能確認其主尊，此外，藏傳佛教十六羅漢很少出現在壇城中。

①何繼英、于存海〈西夏拜寺口雙塔影塑釋讀〉，臺北《歷史文物月刊》二〇〇〇年第八期，第五—二二頁。筆者以為，西塔影塑的藏傳佛教造像因素不容置疑，但將此塔理解為藏密壇城，我們必須找出壇城的主尊，以壇城主尊來確認壇城神靈，從這些神靈我們不能確認其主尊，此外，藏傳佛教十六羅漢很少出現在壇城中。

②拜寺口雙塔始建於何時，史料中無記載。明萬曆年間所修《萬曆朔方新志》卷首「寧夏鎮北路圖」中，在拜寺口處標有雙塔。西塔第九層塔檐上發現的綠色琉璃獸頭，與銀川西夏陵區所出琉璃獸頭的形制、尺寸基本相同。西塔剎座上的力士塑像與西夏陵區碑亭出土人像座造型相近。東塔影塑獸面的眼珠與靈武磁窯堡西夏瓷窯址內發現的半球狀黑、褐釉瓷珠的形制、質地完全一樣。西塔塔剎穹室內的絹質彩繪佛畫與賀蘭縣宏佛塔藏西夏絹畫為同樣的繪畫風格，作畫方法也一樣。這些情況說明，雙塔應與西夏陵區、靈武西夏窯址、賀蘭宏佛塔一樣，為同一時期遺物。西塔殘存幾處西夏文字；雙塔的朽木樣品經碳十四年代測定，結果為：西塔中心柱朽木距今八七五加減六十年，樹輪校正年代距今八三五加減七十年；東塔角梁朽木距今八一〇加減六十年，樹輪校正年代距今八一五加減七十年。兩塔的年代測定結果都相當於西夏中晚期。參看寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣拜寺口雙塔勘測維修簡報〉，《文物》一九九一年第八期，第二三—二四頁。

③羅昭將此段梵文譯為「圓滿菩提會成佛，解脫妙法會解脫。清淨清淨會清淨，普遍解脫遍解脫。一切清淨佛世尊，以大手印為依身」。

④筆者發現，西夏的佛塔開光的時間大多都是在每月的月圓之日，主要是在正月十五和九月十五日，如涼州感通塔建成於天祐民安五年（一〇九四）正月十五。所以這種混合風格的佛塔建造的時間都是在一一一〇年前後，而不是在一二〇〇年左右。

寺口所出二臂上樂金剛雙身像唐卡及上樂金剛雙身像著色木雕的年代確定在十二世紀中葉或末葉，西夏天盛與乾祐年間（一一五二—一一九三）。與這些作品創作年代呼應的是榆林窟十九窟乾祐二十四年（一一九三）漢文題記，其文記載了西夏的一位壁畫師高崇德在榆林窟繪製藏傳佛教密宗繪畫的事跡，此外，東千佛洞第二窟出現了與黑水城唐卡完全相同的藏傳風格的脅侍菩薩（圖版三—四—二），這些都表明當時西夏人畫藏式風格密宗繪畫已蔚然成風①。由於西藏到達西夏的僧人上師都是從衛藏經由安多和康區進入西夏腹地直至河西②，西夏勢力本身滲透河西也是由西夏都城向西北推進③。因此，此類畫風在敦煌榆林一帶流行開來至少比西夏都城一帶晚幾年的時間。這樣看來，十二世紀中晚期的斷代對拜寺口的二臂上樂金剛圖像來說是合適的。

現在我們以宏佛塔和拜寺口雙塔的上師圖像爲參照，探討黑水城雙身圖像與這些作品的關係。

從黑水城建城的歷史和地理位置分析，黑水城位於西夏都城中興府④的西北邊境，是黑水鎭燕軍的駐地⑤。據考，現今在內蒙古額濟那旗的黑水城的確是西夏所建而非元代城堡⑥。西夏人進入黑水城大約是在一〇二六至一〇三八年，距李繼遷一〇〇一年據有懷遠鎭（興

①此處題記位於榆林窟十九窟甬道南壁：「乾祐二十四年□□日畫師甘州住戶高崇德小名那征到此畫秘密堂記之。」

②如《如意寶樹史》所記，朗達瑪在衛藏滅佛時，從那裡逃出的僧人最後來到多麥地方，修習於黃河河谷地方的寺院。參看該書第二九九—三〇三頁。書中提到的拉欽，即拉欽貢巴饒色（bla-chen dgongs-pa-rab-gsal 952-1035）。上師生於拉薩東北的彭波地方，後移居青海今化隆旦迪。西元九七三年，從前藏

曲水避難逃亡青海的藏僧三人和在西寧附近的漢僧二人為其授近圓戒。布敦大師將此作為後弘期的開始。此後拉欽為來自衛藏的魯梅等十人授近圓戒。文中提到拉欽出家以後，曾赴北方西夏的迦訶地方向西夏上師學習佛法。此時，西夏尚未建國，但今湟水流域佛教已極度盛行，西夏僧人可以為藏人傳法。

③西夏侵入河西地區分為三階段，第一次是李繼遷在一〇〇三年（咸平六年）利用奪取靈州（靈武）的餘勢對西涼府進行的攻擊。第二次是李德明時代對西涼府及甘州的攻擊。第三次是李元昊侵入河西。李元昊進入河西的情況文獻記載較少，僅散見於《宋史・夏國傳》、《長編》等書中。《夏國傳》記「天聖六年（一〇二八年），德明遣子元昊攻甘州，拔之。八年，瓜州王以千騎降於夏」。西夏兩次進攻河西都是從興慶—甘州—西涼府的路線。參看長澤和俊著，鍾美珠譯《絲綢之路史研究》，第三七三—四一〇頁：〈西夏之侵入河西與東西交通〉。

④即今寧夏回族自治區銀川市。唐時為懷遠縣，宋初為靈州的懷遠鎮，亦即赫連勃勃的飲汗城所在。西距賀蘭山六十里。西元一〇〇一年，李繼遷取其地。西元一〇二〇年，「趙德明始城懷遠鎮而居之，號興州」（《長編》卷九十六）。西元一〇三三年升為興慶府，一二〇五年改為中興府。夏人於興、靈二州有「東京」「西京」之稱。夏亡後地入蒙古，置寧夏路總管府。

⑤筆者此處採用陳炳應的說法，參看陳炳應《西夏文物研究》，第九四—九六頁。黑山威福軍的駐地在河套北部。此說最早出於岑仲勉，吳天墀《西夏史稿》，第一三〇頁注五云：「我國北方地名黑水者極多，（成吉思汗第三次出兵攻夏所由黑水城（《元史・地理志》），據岑仲勉考證，當在今河套北狼山山脈西北喀喇木倫（蒙古語『黑水』的意思）之濱。他說『太祖滅王罕後，當以大（磧）與夏相界，軍從東北方來，則狼山、河套、殆所必經。若就夏之備蒙設想，則漢拒匈奴，以高闕、北假為塞；唐拒突厥，在河北築三受降城。歷代籌邊，於斯為重；夏李建國，豈能獨殊？夫是知〈地理志〉之黑水城，濱今喀喇木倫之城也。』」

⑥陳炳應在論述黑水城始建年代時列出三條理由⑴黑水城出土的文物大部分都是西夏文物，其中有西夏乾定二年（一二二四年）「黑水守將告近稟帖」，無疑說明黑水城為西夏時所建；⑵黑水城不是漢代的居延城；⑶黑水城的形制符合西夏建築的特點。《西夏文物研究》，第八八—九二頁。

慶）二十五年，早於或晚於元昊一〇三八年稱帝十年左右①，考慮到西夏人經營黑水城所需的時間，可以推斷至十二世紀初葉，黑水城當處於鼎盛時期。從佛塔位置與樣式來看，宏佛塔位於西夏都城東北，拜寺溝方塔與拜寺口雙塔位於西北，兩處佛塔相距不過五十公里，形制也大致相仿；黑水城的佛塔絕大部分都是純粹的夯土喇嘛塔，與上述佛塔兼有宋代八角或方形密檐塔的樣式完全不同，建塔的年代應該晚於西夏都城附近的磚塔。從黑水城出土文物判斷，黑水城的一些喇嘛塔有可能是十三世紀初葉所建。不過，據科茲洛夫所言，所有的藏傳作品都出自其中一座稱爲「輝煌」的大塔，此塔並沒有出現元代遺物②。

從以上事實觀察黑水城雙身圖像的年代，和宏佛塔及拜寺口雙塔所出作品一樣，我們不能將建塔的年代直接作爲塔腹裝藏藝術品的年代，同時考慮到西夏人幾乎是在不長的時間內相繼擁有了後來作爲都城的興慶和邊塞要地黑水城，相距不算遠的兩個地方出現的這些藏傳風格作品的創作年代不會有太大的差別③。例如，黑水城出土的「釋迦牟尼佛與佛塔」與宏佛塔所見同名作品殘片（圖版二－一－三；二－一－四）在榜題字體，畫布質地和背景顏色上都完全一致，說明它們是同一時期的作品。從繪畫風格來看，黑水城的雙身像完全遵奉上樂金剛金剛亥母壇城的造像儀軌，畫面尺幅幾近方形，保留初期印度造像作爲方形壇城畫的特點。但令人驚異的是，這幅作品完全是在黑水城或者說是在西夏當地繪製的，我們現在看到的所有被認爲是純粹西藏風格的作品，其繪畫風格和畫面人物等等特徵表明它們都是西夏繪製的，我們沒有在黑水城藏品中看到在西藏本土製作後被攜至西夏的唐卡作品，像薩莫宇克等人假定的那樣。可以設想，西夏人要完全掌握此類圖像的繪畫技藝需要一定的時間，所以作爲粉本的印度波羅或西藏圖像進入西夏的時間比西夏王室與藏傳佛教一些支系發生聯繫的時間要早得多，正如我們前面提到的，這種聯繫在元昊立夏以前就已經開始，沒有如此積

①關於西夏人何時進入黑水城的問題，薩莫宇克引述的說法是一〇三五年前後（參看《絲路上消失的王國》所載〈黑水城的發現〉一文）。據陳炳應所說，一般認為，黑水城出土文獻中注明日期最早的是大安十一年（一〇八五年），這也是黑水城歷史的最早時間界限，但陳炳應發現的西夏文漢文並用的日曆卻明確載明這是延祚十年（一〇四七年）日曆（《西夏文物研究》，第三一八—三二三頁）。長澤和俊〈西夏之侵入河西與東西交通〉一文指出，西夏兩次進攻河西都是從興慶—甘州—西涼府，這是值得注意的，對於推斷黑水城的陷沒年代具有不可忽視的重要性。雖然黑水城出土了豐富的西夏文物，但西夏的勢力何時到達此地一直是個謎。如果考慮到遼西北路軍與西夏的關係和當時河西與漠北以及涼州府與甘州回鶻之間的關係等，同時再考慮到阿拉善沙漠的情況，那就不可能認為征討甘州的大軍會在沙漠中盲目前進。西夏恐怕是在一〇二六年（太平六年）蕭惠潰退後不久取代了苦於阻卜叛亂的遼，繼承並確立了黑水城的統治，並以此地作為中繼基地，採取了興慶府—黑水城—額濟那河—甘州這樣的路線消滅了甘州回鶻。也就是說，雖然在記載中沒有明確記載，但西夏對黑水城的統治估計是一〇二六年至一〇二七年之間。（長澤和俊著，鍾美珠譯《絲綢之路史研究》，第三七三—四一〇頁：〈西夏之侵入河西與東西交通〉）。

②這座舍利塔蒙文稱作 suburgan ，科茲洛夫認為這些藏傳作品都出自這一座塔中，所以它們在年代上應有共同性（參看科茲洛夫《蒙古、安多和黑水死城》莫斯科和聖彼得堡一九二三），通過分析這些藏傳作品，筆者認為科茲洛夫所說有一定道理，因為所有的藏傳繪畫，每個畫面之間在小的母題上互相關聯，例如被認為是後代作品的雕版印畫大黑天神，就與被認為是早期作品的多聞天王像有關，在多聞天王像上方的很小的大黑天圖像，與印畫大黑天神完全相同。

③如〈重修護國寺感通塔碑西夏文碑銘〉記西夏人「至於釋教，尤所崇奉。近自畿甸，遠及荒要，山林溪谷。村落仿聚，佛宇遺址，只椽片瓦，但彷彿有存者，無不必葺」。可見西夏邊塞的都城的佛教幾乎同樣興盛。

累，我們很難想像在噶舉派僧人進入西藏的同時西夏人就能完全以其風格繪製有該派上師像的卷軸。

黑水城雙身圖像雖然沒有確鑿斷代的依據，但我們上面從西夏與吐蕃的歷史關係，黑水城建城的歷史及其在西夏征戰遷徙中的特殊位置，藏傳佛教噶舉派在西夏地方的文物遺存，特別是宏佛塔與拜寺口雙塔出土的作品為黑水城雙身圖像的斷代提供了有益的參照。黑水城的「上樂金剛壇城」唐卡為十二世紀中葉或後半葉的西夏作品，與一世噶瑪巴弟子赴夏沒有直接關係，它們是西夏人自己繪製的作品，此作與宏佛塔及拜寺口雙塔的絹質唐卡是我們現今所能見到的最早的藏傳風格繪畫的雙身圖像之一。

第三節　西夏藏傳雙身像與莫高窟第四六五窟雙身像比較研究

敦煌莫高窟第四六五窟壁畫所繪雙身圖像，在研究西藏密教藝術史方面具有極其重要的座標意義。這些雙身圖像種類、樣式較多，有若干幅圖像至今也沒有確定身分，而且在現存的藏傳佛教雙身圖像集中找到完全對應的作品，也沒有任何一處現存的壁畫遺跡有如此豐富的雙身圖像，例如拉達克阿爾奇寺拉康索瑪殿的雙身圖像；這些完全西藏風格的作品位於敦煌這樣一個漢藏藝術中西文化交匯的地點，然而，它與十二世紀拉康索瑪殿的雙身圖像以及我們稱之為藏密繪畫的榆林窟西夏至元時期的藏傳風格的繪畫在繪畫題材、構圖安排、用筆與色彩、人物形象的刻畫等諸多方面完全不同，與早期衛藏繪畫和西夏唐卡有風格繼承關係。為敘述的方便，本章以雙身像為主軸，對西夏繪畫與第四六五窟壁畫之間的風格異同進行分析，探討其中的風格淵源。

一、敦煌莫高窟第四六五窟的雙身圖像辨識與分析

莫高窟第四六五窟，除了損毀的以外，現在看到的雙身主尊像共有五幅，分別是西壁中鋪一鋪、南壁三鋪、北壁中鋪一鋪。對這些雙身圖像身分的確認，敦煌四六五窟及其壁畫最早見於著錄的就是伯希和一九二〇年至一九二六年間出版的《敦煌石窟》第四卷，第三四—四四頁。這些記載有助於我們瞭解當時伯希和進入莫高窟時（一九〇六—一九〇九）該窟的面貌。作者首先描述了該窟（伯一八二窟）的前室：

一八二窟有一個前室，前室通過一個四・二〇米寬、三・二五米的寬敞洞窟窗子面向岩壁。前室有天窗；前室的寬度有六・三五米，深六・九〇米；在其側壁的開始處，有一些門與附近的小洞與壁龕相通。前室的所有裝飾是完全西藏風格的彩繪佛塔。在每面側壁上都有一座，背屏（主室窟門）兩側各一座。一條甬道長一・七五米，寬一・五米，高三米，位於背屏的中央，人們可以由此進入主室。甬道的牆壁上都寫滿了漢文、藏文、有時是西夏文，特別是蒙古文的遊人題記，這些題記有時彼此互相交織在一起而不可能被利用了，對於蒙古文則更是如此，特別是那些不能長期勝任的研究這些題記的人。在前室的抹層之下，再沒有其它更爲古老的抹層了。①

接著，伯希和記錄了一些前室的漢文題記，然後描繪主室：

主室有豎向延伸的「天窗」（t'ien tch'ouang 即藻井）。主室寬八・八米，長一〇米，最低處的高度爲三・七五米（最高處當然在藻井上，約爲五・七〇米）。在主室的中央，於中心稍微

① Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Paris, 1914-1925 tome VI pp.34-35.

偏後一點的地方，是與第一二〇窟中心增補的那類五層塔的基礎。該塔曾裝飾以密教的小塑像，現在幾乎已經一無所剩了。主室的裝飾完全屬於藏傳密教風格。洞壁上的畫由那些常見的跳欠的神靈佔據，這些神靈往往擁有明妃。其年代肯定要晚於千佛洞壁畫並且沒有裝飾質量。①

作者後面還收錄了用藏文的漢語譯音和譯文記載畫面所描繪的大成就者的榜題貼附紙條，這些榜題對於我們確認壁畫人物造像有很大的幫助。我們在具體分析四六五窟壁畫時將加以利用。對四六五窟壁畫圖像身分的確認，最早見於謝稚柳一九四二年對此窟圖像較為詳盡的描述②，作者使用的此窟編號是張大千編號的三〇九窟，確定為唐吐蕃窟，我們從謝稚柳的筆錄，可以瞭解四六五窟當時的情景和當時藏人畫師對窟內神靈的稱呼。謝稚柳記錄的窟內壁畫的這些藏語譯音為我們確認壁畫本尊神的確鑿身分有極大的幫助。錄文如下：

第三百零九窟　唐吐蕃

外洞

洞口：高一丈有二寸，廣一丈二尺二寸。洞內：高一丈有二寸，深二丈一尺三寸，廣二丈，頂上藻井。畫記：南壁塔一座。西壁塔二座（左右壁）。北壁塔一座。

裡洞

洞口：高八尺六寸，深五尺一寸，廣七尺七寸，有門，後置。洞內：高一丈有二寸，深二丈九尺七寸，廣二丈八尺二寸，頂上藻井。佛座：正中圓佛座一座，毀。

畫記：

東壁

關瀑下溪，四手青身，手足俱纏蛇，上一左手持戟，下一左手持人骨碗，上一右手持劍，下一右手持八郎鼓（左壁）。塔麼，騎一騾子，以兩蛇為轡，人皮為鞍，塔麼項間掛人頭五十，一

象鼻海怪牽騾（右壁南）。關瀑甕，左手持人骨碗與降魔杵，右手持月牙刀（右壁北）。菩薩一軀（右壁）。

南壁

柔歇麼，三頭四臂，左頭綠，右頭黑，青身，抱一黑身四臂女子，手持一碗，左足下踩一紅身男子（壁西）。杜兒給候，黑身三頭，六臂，抱一青身女子六手，下踩一紅身男子（壁東）。向多殼謙，三頭六臂，抱一披髮女子，左足下踩一白身男子，右足下踩一黑身男子（壁中）。

西壁

丁殼兒，青身，左足下踩青身四臂男子，右足踏一紅身女子（壁南）。電卻，青身，抱一紅身女子，左足下踩一紅身女子，右足踩一黑身男子（壁中）。卡靴麼，紅身，左足踩一黑身男子（壁北）。

① Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Paris, 1914-1925 tome VIpp.35: La proprement dite est à t̉ien-tcȟ ouang allongé longitudinalement. La grotte a 8,80 m de large sur 10 m de long et à peu près 3,75 m de hauteur minima (le maximum étant naturellement au t̉ien-tcȟ ouang à environ 5,70m). Au milieu de la grotte, un peu en arrière du centre, base de stupa, à 5 étages, du genre de celui qui a été ajouté au centre de 120 n. Ce stùpa était orné de statuettes tantriques dont il ne reste presque rien. La décoration de la grotte est purement du tantrisme tibétain. Les panneaux des parois étant occupés par des divinités le plus souvent dansantes, et très souvent en copulation avec leurs cakti. La peinture, postérieure certainement à celles du Ts'ien-fo-tong, n'est pas sans qualités décoratives.

②雖然是敦煌四六五窟及其壁畫最早見於著錄的，但作者沒有辨認壁畫雙身圖像的身分。

北壁

電卻殼兒，左半紅身，右半白身，十二臂，左足下踩男女二身，男紅身，女黑身，第一左右手高舉，第二左右手持人皮，第三左手持黑繩，右手持八郎鼓，第四左手持矛，右手持人頭，第五左手持人骨碗，右手持月牙刀，第六左手持鈴，右手持金剛杵（壁東）。解鐸，青身，五頭十六手，持人骨碗，抱一女子，淡青身，左手持月牙刀，右手持人骨碗，左右足踏男鬼二身（壁中）。

窟頂

佛四鋪，東方青身，南方紅身，西方黃身，北方綠身（頂四面）。佛一鋪，白身（藻井）。①

一九九八年底（版權頁記爲一九九六年），江蘇美術出版社出版了敦煌研究院與之合編的《敦煌石窟藝術：莫高窟第四六五窟》，公布了該窟的全部圖像資料，這對從事西藏藝術史研究的學者來說，無疑是一件令人興奮的好事。這本圖集書前由該院研究員楊雄撰寫的四六五窟研究專文〈敦煌藏傳密教藝術的珍貴遺存——莫高窟第四六五窟附榆林窟第四窟的內容與形式〉，對四六五窟及其壁畫進行了較爲全面的研究。

四六五窟圖集的出版爲我們分析該窟出現的雙身圖像提供了極大的方便。然而，以上引述的數種論著，包括楊雄的長文，對四六五窟雙身圖像的描繪雖說細緻，但還有一些雙身圖像的具體身分沒有確認。由於該窟壁畫褪色極爲嚴重，如果不從佛教造像學的角度加以解說，我們不能確定畫面圖像固有的色彩。下面，根據四六五窟的圖像資料，我們對四六五窟壁畫中出現的雙身圖像逐個進行圖像辨識。

1. 西壁中鋪的雙身圖像（圖版五—三—一）

西壁即四六五窟內室的後壁，由於該窟門朝向東，西壁也就是主壁，其中鋪所繪圖像可以被確認爲整個洞窟壁畫的主像，窟頂藻井中央所繪大日如來座西頭東，也表明西壁是主壁。但是我們還應該考慮到洞窟中央原建有壇城，整個洞窟的壁畫是以曼荼羅來構圖的，洞窟壁畫的主像應與圓形壇城上方現已不存的中央神靈相互一致。此外，本窟的西壁、南壁、北壁包括東壁所繪本尊神像，每壁不同的本尊神靈圖像所占的畫格大小基本相同而沒有圖像大小的側重，表明設計壁畫者是平等看待諸位本尊的。假如我們確認西壁主尊爲整個洞窟的主尊，那麼整個洞窟圖像勢必以此神所代表的壇城布局來安排全窟所繪神靈。即爲上樂金剛壇城，然而，從下面的圖像分析我們可以發現，此窟不同壁面描繪的神靈並非屬於一個特定的本尊神壇城，與上樂金剛壇城中出現的本尊神體系並不完全相同。一個壇城之中只會出現一個本尊神，假如只是上樂金剛壇城，根據典型的三十七神上樂金剛壇城圖，主尊爲上樂金剛的壇城之內不會同時出現喜金剛等其它本尊神。四六五窟是將衆本尊代表的多個壇城安排在一個大的壇城內，但是該壁三鋪所繪皆屬上樂金剛同一個壇城，其它二壁三鋪本尊則分屬不同的本尊系統，可見，四六五窟的上樂金剛壇城是所有壇城中的主壇城。

西壁中鋪的雙身像男尊身色爲紫褐色（依照上樂金剛壇城的造像儀軌，畫面男尊的身色原本爲深藍色，金剛亥母的身色爲紅色），生有一面三眼，二臂；頭戴飾有交杵金剛的五骷髏頭冠和五十顆斷頭串成的項環，雙手擁妃且右手持金剛左手持鈴杵，右腳踩黃色仰臥魔，左腳踩黑色伏臥魔；女尊明妃身色爲紅褐色，頭像右側豬首極難辨認；一面三眼，左手擁男

①謝稚柳《敦煌藝術敘錄》，第四一五—四一七頁。金維諾和宿白兩位教授對四六五窟的研究作出了令人稱道的貢獻，我們在論述分析四六五窟的創建年代的論文中對此要進行具體的分析。

尊，右手持剝皮刀高舉，右腿抬起勾向男尊，左腳與男尊右腳相疊踩向黃色仰臥魔。主尊的上方繪有五幅不同顏色的雙身圖像，從畫面男尊所執的象皮及持物可以確認此五幅雙身圖像爲代表壇城五方的十二臂上樂金剛與金剛亥母雙身像，謝稚柳所記此像爲「電卻」，正好是藏文「上樂金剛」bde-mchog的譯音。主尊兩側豎格的前三格所繪爲六位瑜伽女或稱被甲六佛母，這種瑜伽女造像經常出現在十一世紀前後有金剛亥母圖像的繪畫中。除了畫面右側綠色的瑜伽女被甲閻羅王母外，其它瑜伽女的身色難以確認，其中包括紅色的被甲金剛亥母、藍色的簪芝噶佛母、白色的守護母、黃色的威懾母和藍色的愚蔽母。六位女神都生有一面四手，右手持鼓和剝皮刀，左手持天杖和頭骨碗，代表金剛亥母眞言的六個字母①。壁畫主尊兩側豎格最下方所繪圖像爲八位印度大成就者，畫面左側右手上舉者，無疑是阻止太陽移動的毗縷波（Virupa），這幅圖像的畫法與圖版二十一的黑水城金剛亥母唐卡中出現的毗縷波圖像幾乎完全一致，說明這兩幅作品的造像傳統之間有密切的聯繫。底行右起第五格從其造像特徵分析，此爲大成就者甘達巴，梵文作Ghantapa/Gaṇṭapāda，藏文更多稱其爲「金剛鈴」rdo rje dril bu pa，是上樂金剛本尊傳承的重要上師②，其造像風格一直延續到十七世紀③，但在十八世紀以後，其造像特徵發生了很大的變化④。

西壁北鋪的單身女像爲典型的金剛亥母單身像（圖版三一二一一〇）。身色爲紅褐色，側面可以看到一豬首，三目四臂，一手上舉剝皮刀，一手捧顱鉢，並夾持一細柄天杖，掛五十顆骷髏纓絡，二足各踏一仰臥魔。金剛亥母原來的身色爲紅色，因色彩褪色呈現紅褐色。謝稚柳記音爲「卡靴麼」，爲藏文金剛亥母phag-mo的安多語讀音。此鋪圖像兩側次下方二格與底行繪有八位大成就者，圖集中此行大成就者像有三幅被窟內壇城遮擋。但此鋪壁畫底行南起第三幅，原附紙條記有「葛……巴此云呼□師」者，即爲藏文的kva-li-ka-la；另有一

幅（位置不詳）貼附紙條云：「……□雞□巴此云養飛禽師⑤」，漢文還原爲鄔提梨波，八十四大成就者中的第七十一位，即 u-dhi-li-pa ，藏語實際發音爲「烏諦梨巴」，其中 dhi 就

---

① Vajra 指「金剛」vārahī「牡豚」，種子 vaṃ hrīṃ, 真言：Oṃ vajravairocanīye (hūṃ hūṃ phaṭ) svāhā Oṃ vajravārāhi āveśaya sarvaduṣṭāṇ hrīṃ svāhā Oṃ hūṃ hrīṃ hāṃ Oṃ sarvabuddhaḍākinīye vajravarṇanīye hūṃ hūṃ phaṭ phaṭ svāhā 藏文作 rdo rje phag mo 屬於四大空行母（即 Vajravārahī, Naro-mkhav-spyod-ma, Vajra-ḍākinī, 和 Siṃhavaktrā ）之一，是上樂金剛的陰性佛母（ bde mchog gi yum bkvi lha mo ），但金剛亥母也被看作是摩利支天的兩種變化身形之一，是馬頭明王的佛母，實際上金剛亥母在印度神話中出現得要比摩利支天早得多。

②金剛鈴是古印度的一位學者，原為東印度羅那多羅王子，即位後卻捨棄王位入那爛陀寺從勝天論師出家，法名智藏。為躲避國王追殺，他將他與明妃所生一子一女變為金剛和鈴杵，因而得名金剛鈴。其傳記見 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so //mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, pp.100-111 。事跡見索南才讓《西藏密教史》，第一二三—一二六頁。

③例如現藏倫敦維多利亞和阿爾伯特博物館（ The Victoria and Albert Museum ）的金剛鈴金銅佛，斷代在十六世紀至十七世紀，其造像特徵與四六五窟金剛鈴造像基本相同。圖版參看萊因和瑟曼《智慧與慈悲》圖版四十。

④例如 Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984. p.62 以及 Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet, vol.2., Kyoto, 1986, pp406 圖版一一〇五。

⑤張伯元〈莫高窟四六五窟藏傳佛教壁畫淺識〉，《西藏研究》一九九三年第一期，第八七頁。

是漢語的「雞」①。

西壁南鋪的單身像，與西壁北側的單身金剛亥母相呼應，是二臂上樂金剛的單身像。謝稚柳記音爲「丁瞉兒」，就是藏文 bde-mchog-vkhor（「上樂金剛眷屬神」）的縮寫bde-vkhor的音譯。整個西壁的三幅圖像表述了上樂金剛雙身像所蘊涵的意義：上樂金剛象徵解脫之道（慈悲），金剛亥母象徵本體或空性（Śūnyatā）和大樂。金剛亥母以肢體擁抱本尊的雙身像象徵她代表的智慧（prajñā）與本尊代表的解脫之道（upāya）密不可分。上樂金剛單身像的身色已基本脫落，但原本的顏色應爲深藍色。生有一面三眼，戴飾有交杵金剛的五骷髏頭冠，雙手置於胸前交持金剛和鈴杵；下肢展右（ālīḍha），腳踩仰伏魔和伏臥魔。此鋪壁畫頂行五幅圖像的中間一格手持金剛和鈴杵的菩薩裝人像，有大的背龕和蓮花座，從其持物判斷，應爲上樂本尊傳承的始祖金剛持或金剛手。左右兩側爲上樂金剛化身像。頂行左右角及豎行兩側共八幅圖像，是象徵本尊壇城中圈象徵身語意的八位女神，具體描述參看第一章所附上樂金剛壇城線圖。西壁南側上樂金剛單身像的下方凹形的區域仍然安置有八位大成就者，南起第二身騎虎，旁立一侍從。養虎的大成就者無疑是多毗黑如迦（Ḍombī Heruka），這位大成就者騎虎，有明妃，其最早的造像樣式就見於黑水城金剛亥母唐卡。南起第四幅圖像，原貼附紙條書「……里巴此云陶□師」，即爲大成就者「拘摩梨波」（ku-mo-ri-pa），讀若「古莫里巴」，即陶匠師②。

值得重視的是，二臂單體的上樂金剛像在現存的爲數不少的上樂金剛造像中極爲罕見，所見的單體上樂金剛像多爲十二臂上樂金剛。除了四六五窟這幅上樂金剛外，現在見於著錄的單體二臂上樂金剛像出自東印度的經卷插圖，斷代在十一世紀末至十二世紀初③。

2. 南壁三鋪雙身像

南壁東鋪雙身像（圖版四），男身身色爲藍色，四面三目四臂，其餘三面分別爲綠色、灰褐色和黑色，頭戴五骷髏冠，頭髮向上束起呈火炬狀；前兩手右手持剝皮刀，左手持顱鉢；後兩手拉弓。足踏仰伏魔，魔手捧顱鉢。女身黑褐色，四臂，前兩手擁抱男尊，後兩手拉

①藏文文獻有時又將鄔提梨波列位大成就者中的第六十七位，稱其為「飛行師」。如松巴堪布所著《如意寶樹史》記這位大成就者事跡云：「（鄔提梨波）出生於提吾瞿乇地方的貴族，十分富有。一天，他注視天空，見雲塊有情色物，禽鳥飛翔，心想自己也能飛上天空該有多好。這時，迦羅那梨波前來化緣，他請求傳授能飛行的教法。迦羅那梨波為他作四金剛座灌頂，並告訴他去二十四聖地，為每一位空行母各念密咒一萬遍，各取一種藥物，分裝在金、銀、銅器中，斯時便能飛行。他按此辦理，十二年後得到解脫，並獲飛行成就。」松巴堪布益西班覺著，蒲文成才讓譯《如意寶樹史》，第二二三頁，甘肅民族出版社一九九四年。鄔提梨波的圖像見於 Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984. pp.76-77，傳記另見 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, pp.126-127.

②這位大成就者的傳記見於 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, pp.117-118, Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongo-lia, Budapest, 1984, pp.70-71.

③此作現藏法國吉美博物館，圖版出處見 Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999 彩圖十五。

弓。依此身色和持物，我們可以確認此雙身圖像爲大幻金剛①。大幻金剛，梵文作Mahāmāyā，藏文爲ma-hva-mva-yva，謝稚柳所記譯音「柔歇麼」，正好就是藏文大幻金剛的連讀變音。大幻金剛爲大梵天神的化身之一，分爲靜相和忿怒相兩種身形，藏傳佛教中的大幻金剛多爲忿怒相，呈舞蹈狀站立於持頭骨碗仰伏魔身上；生有四面，主面與身色同爲藍色，其它三面爲黃色、白色和綠色；忿怒相大幻金剛生有四手，手中持物分別爲顱鉢、天杖和弓箭。明妃爲佛空行母（Buddhaḍākinī），身色爲紅色，持物與男尊相同②。四六五窟大幻金剛像與後期藏傳佛教造像中的大幻金剛像略有不同③，雙手不是分別持弓箭，而是弓搭於箭上作欲射狀，是大幻金剛的早期造像形式。壁畫上方一行七幅圖像與主尊兩側豎格第一格像共九幅雙身圖像爲大幻金剛的變化身形。中央豎格左右的四幅單身女像，據大幻金剛的造像儀軌④爲四方空行母與代表中央的主尊明妃佛空行母構成壇城五方，即東方金剛空行母、南方寶生空行母、西方蓮花空行母和北方業力空行母。此幅壁畫兩豎格下部及底行共有圖像八幅，描繪八位大成就者。

南壁中鋪雙身像（圖版五一三一三），男尊身色爲紅褐色，戴五骷髏頭冠，頭髮由頭冠向上束爲火炬狀；生有三面六臂，主面以外的另外二面爲黃褐色和淺藍色；兩隻主臂交持於明妃身後，右手持剝皮刀，左手持顱鉢，其餘兩隻右手持金剛和金剛劍；左手持輪和花。雙腿展右，踩一側臥黑身男子。女尊身色爲藍色，一面六臂，前兩手擁抱男尊，中間兩手右手持金剛，左手持輪；下方兩手右手持金剛劍，左手持花。謝稚柳記此雙身像爲「向多殼謙」，根據此雙身像的造像特徵，似爲密集金剛，還原爲藏文恰好就是gsang-vdus lhan-skyes，即Sahaja Guhysamāja⑤，密集金剛被認爲是金剛持佛（Vajradhara）的密教形式，漢地佛教稱之爲「觀自在秘密佛」，雖然此本尊神在藏傳佛教中壇城中極爲流行，但對他造像特徵的瞭

解還遠遠不夠。密集金剛屬於平和相的本尊神，因爲身躋佛位，有時也著菩薩裝或佛冠，經常被描繪成坐相，生有三面，皆著五佛冠。中間冠頂上常飾有法輪，髮髻四周環有火焰。密集金剛爲六臂，兩主臂環抱明妃，交持鈴杵。其它的手持輪、如意寶等等。明妃也生有三面六臂，在中間一面的佛冠上部有阿彌陀佛像，手中持物與男尊相同⑥。這些持物我們在《五百佛像集》等圖像集所收密集金剛雙身像中就可以看到，但造像集中的圖像爲坐像，主尊環抱明妃的二臂持物爲鈴杵而非剝皮刀和顱缽⑦。

此鋪壁畫的八幅大成就者像，東起第一格貼附紙條云「拶連楞羅巴此云持□網師」，這條記音可以還原爲 dza-lan-dha-ra-pa（「拶蘭達羅波」），此位大成就者又稱作巴增協（「執

---

① 四臂持弓箭的女神另一種可能就是作明佛母，但作明佛母為單身女像。
② Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.144.
③ 此二幅線描插圖取自《五百佛像集》參看 Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, p.85, p.539.
④ Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.144.
⑤ 「向多克謙」另一種可能的譯音 phyag-rdo vkhor-chen，即「大輪金剛手」，但造像特徵相去甚遠。
⑥ Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.144.
⑦《五百佛像集》，第八四頁，圖版五十三（R17b）563； Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet, vol.I, p.76, pl.5, Kyoto, 1986.

焰足」或「持燃」vbar-vdzin-zhabs），就是右腳勾入右肘內的那位大成就者；有時又與金剛足（rdo-rje zhabs，亦稱「那婆」na-pa）相混淆。這裡摻連楞羅巴即被等同於持（魚）網師金剛足①，與巴增協一樣，是上樂金剛傳承的重要上師。西起第一格貼附紙條云「……宜巴此云踏碓師」。其中的「踏碓師」，亦稱「舂米師」，藏文作 nidha-pa，尼達巴（或譯「囊迦巴」），是食魚行者魯伊巴的弟子，上樂傳承之上師之一。

南壁西鋪的雙身像顏色剝落較甚，男尊身色似爲青色，頭戴五佛冠，冠頂髮髻部位置有作觸地印小佛像，三面三目右側面爲黑褐色，左側面爲粉紅色，與明妃身色相同。男尊爲六臂，下方兩隻主臂交持於女尊背後，右手持金剛，左手持鈴杵；中間兩手持細柄天杖；上方兩手上舉執赭石色人皮，人頭垂向右側；飾五十顆骷髏纓絡，雙足展右踏魔。女尊粉紅色，似二臂（右臂畫面不可見），擁抱男尊。

判定此鋪雙身像的身分，除了主尊持物以外，男尊頭冠之上的小佛像是重要的標誌之一。頭冠中作觸地印的佛，從密乘五方佛圖像分析，此爲東方不動佛。據此，我們可以判定此本尊隸屬不動佛（Akshobhya）化身本尊系統②。

謝稚柳對此雙身像記音爲「杜兒給候」，「杜兒給候」，藏語還原爲 rdo-rje-shugs，「杜兒給」對譯 rdo-rje，shugs 對譯「候」，rdo-rje-shugs 讀若 rdo-r-je-shugs，即「大力金剛」（Vajravega），這位本尊神執人皮，經常出現在時輪金剛的壇城造像中，但多爲二十四臂單體像，造像特徵與時輪金剛基本相同③。

大成就者仍然安置在畫面下方的凹形區域內，西起第二位似爲打鐵；第一位養鳥。可以確認打鐵者是甘婆梨波（ka-ba-ri-pa）④；養鳥者是嶠縷羅（go-ru-ra）⑤。

3. 北壁中鋪雙身像（圖版五—三—四）

這鋪雙身像我們根據男尊造像特徵和持物可以很容易的判定此雙身像為喜金剛雙身像，

①金剛足原為一漁夫，一次被一條大魚吞食，留居魚腹中，自在天在海中化出一島，在島上為鄔摩天女講法，金剛足從中得到教戒，在魚腹中修習二十年。此後，一位漁夫張網捕魚，捕獲此魚，破腹後從魚腹中解脫。其圖像見於 Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984. pp.30-31 ，金剛足呈舞蹈狀，踏於一條魚上；執焰足圖像見於第五八—五九頁。

②據撰寫於一一六三年的早期梵文造像學經典《成就花鬘》（Sādhanamālā）所記，作為不動佛化身的本尊包括二十位，其中有四六五窟壁畫中出現的上樂金剛、喜金剛和大幻金剛等，此外尚有（Caṇḍaroṣana）、黑茹迦（Heruka）、佛護（Buddhakapāla）、七靜（Saptākṣara）、馬頭金剛（Hayagriva）、寶藏神（Jambhala）、持明（Vighnātaka）、金剛童子（Vajrahūmkāra）、降三世明王（Trailokyavijaya）、時輪金剛（Kālacakra）等。參看 Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sādhanamālā and Gognate Tantric Texts of Rituals, Calcutta, 1968.

③Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet, vol.I, p.229, pl.583, Kyoto, 1986.

④這位大成就者原是一位鐵匠，經上師授法灌頂獲得成就。圖像見這位大成就者的傳記見於 Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984. pp.56-57.

⑤這位大成就者原是一位捕鳥人，後獲得上師授法灌頂，得大成就。這位大成就者的傳記見於 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, pp.108-109, Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984. pp.64-65.

藏文記此雙身像爲 kyee-rdor-lhan-skyes ，梵文作 Sahaja Hevajra，因喜金剛衆手持頭骨碗，因而又稱托缽喜金剛（thod-pa kye-rdo-rje/Kapāla-Hevajra）。單稱喜金剛藏文爲 kyerdo rje，所以謝稚柳記音爲「解鐸」。漢文對所有雙身佛像稱爲「歡喜佛」，此稱呼即源於喜金剛的另一個藏文名稱， dgyes-pavi-rdo-rje （「歡喜金剛」）。藏傳佛教有關喜金剛的儀軌文獻《佛說大悲空智大教王經》由卓彌譯師等譯成藏文的時間是在十一世紀初年①，此經對喜金剛的造像儀軌作了說明。

喜金剛男尊生有八面十六臂，中央主面較大，兩側各有較小的三面，上方置有一面。十六隻手臂皆持頭骨碗，主要的兩手持頭骨碗交叉於明妃後背，諸右手所持頭骨碗內爲各色人獸，分別爲象、馬、騾、牛、駱駝、人、鹿和貓；諸左手所持頭骨碗內爲各色神靈，分別是黃色護西方的水神和樓那（Varuṇa）、綠色護西北方的風神（Vāyu）、紅色護東南方的火神（Agni）、白色護東方的月神（Candra）、紅色護南方（？）的日神（Sūrya）、藍色的閻摩、黃色的財神（Vasudhārā）和黃色的地神（？）。喜金剛的身色爲藍色，其主面與身色同；右邊的三面分別爲紅色、藍色和白色，左邊的三面分別爲黃色、褐色和藍色，位於主面上方的一面爲紅褐色。後期的喜金剛多生有四條甚至更多的腿，腳下皆踩仰伏魔。喜金剛大多是以雙身像的形式出現，其明妃爲紅色身形的無我母（Nairātmyā），伸出的右手持剝皮刀，左手勾住男尊脖頸，以雙腿環勾男尊腰際。喜金剛和無我母皆佩有衆多骨飾和斷頭項環，戴骷髏頭冠或菩薩冠。

「按照喜金剛壇城的造像儀軌②，喜金剛造像以其臂數分爲四種形態，即二臂、四臂、六臂和十六臂，四六五窟北壁中鋪喜金剛像爲十六臂。二臂（二臂喜金剛被稱作「護三界」Trail-lokyākṣepa/vjig-rten gsum-kun-tu-bskyod-pa）、四臂、六臂喜金剛，作爲本尊，他們在壇

城中的伴屬神靈完全相同。在喜金剛壇城蓮花瓣內的八位神靈是金剛忿怒女（Vajraraudrī/rdo rje drag po）、金剛妙身女（Vajrabimbā/rdo rje gzugs ma）、金剛成欲女（Rāgavajra/vdod chags rdo rje ma）、金剛靜相女（Vajrasaumya/rdo rje zhi ba ma）、金剛夜叉女（Vajrayakṣī/rdo rje gnod sbyin ma）、金剛空行母（Vajra ḍākinī/rdo rje mkhav vgro ma）、披髮金剛女（Śab-dava jra/sgra rdo rje ma）、地金剛女（Pṛthvīvajra/sa rdo rje ma）；外四角的守護神靈爲嗩吶女（Vamśā/gling bu ma）、琵琶女（Vīṇā/pi wang ma）、鼓音女（Mukundā/mu kun da ma）和腰鼓女（Murajā/rdza rnga ma）；四大門的守護神爲金剛鐵鉤女（Vajrāñkuśī/rdo rje lcags kyu ma）、金剛羂索女（Vajrapāśī/rdo rje zhags pa ma）、金剛持鏈女（Vajra sphoṭī/rdo rje lcags sgrogs ma）、金剛鈴杵女（Vajraghaṇṭā/rdo rje dril bu ma）。十六臂喜金剛四方的神靈是按如下位置排列的：環繞主尊，位於八瓣蓮花之上的有八位女神，分別是初貞女（Gaurī/Gaurī）、牝牛女（Gaurī/Tsau ri）③、起屍女（Vetālī/ro-langs-ma）、饕天女（Ghasmarī/Gha-sma-ri）、「卜羯娑」或稱屠夫女（Pukkkasī/Pukka-sī）、蠻部女（Śabarī/Śa-ba-rī）、旃陀羅女（Caṇḍālī/Tsa-ṇḍa-li）和梨園女（Ḍombinī/Dom-bi-ni）；外四角的守護神靈爲四

① Snellgrove, David L, The Hevajra Tantra: A Critical Study, Vol.1, London 1959.

② 此份儀軌梵文名稱為 Niṣpannayogāvalī Tibetan version of the Niṣpannayogāvalī in the Peking Red Edition, Rgyud vgrel（Tibetan Commentaries）vol. THU, folios 115b4-185a8.

③ Gaurī 在梵文中的含義是「牝牛」或「月經前（八歲）的少女」。密教壇城中的很多神靈名稱沒有相應的藏文對應名稱，就是可以找到藏文譯音的名詞，在現有的藏文詞典中沒有這些名詞的釋義，對於筆者來說，將這些詞確切合宜的譯為漢語名稱還真是頗費躊躇，以訛傳訛，貽害非淺。

伎樂女嗩吶女、琵琶女、鼓音女和腰鼓女；四大門的守護神爲馬面女（Hayāsyā/rta-gdong-ma）、豬面女（Śukarāsyā/phag-gdong-ma）、狗面女（Śvān āsyā/khyi-gdong-ma）和獅面女（Simhasyā/seng-gdong-ma）①。依十六臂喜金剛壇城布局來觀察四六五窟喜金剛雙身像，筆者判斷頂行左右角兩格和豎行兩側各三格共八像就是十六臂喜金剛的八位蓮花伴女：⑴初貞女；⑵牝牛女；⑶起屍女；⑷饕天女；⑸卜羯娑；⑹蠻部女；⑺旃陀羅女和⑻梨園女。頂行三位雙身像和呈展右座像身分待考。

喜金剛像凹形區域內的大成就者像，畫面豎行西側倒數第二格所繪紡線的大成就者是大成就者丹蒂巴（Tanti-pa）②。

觀察四六五窟北壁中鋪的喜金剛雙身像，其身色持物都與後期喜金剛造像大致相同，但不同之處是顯而易見的。這些不同之處正好體現這幅作品在藏傳佛教雙身圖像的發展演變中極其重要的作用。因爲，喜金剛雙身像不同於上樂金剛與金剛亥母的雙身像。上樂金剛和金剛亥母都是兩個曾經存在於印度神話中的實體的神靈，其雙身像表示兩種不同性別的神靈的結合，其雙身結合的基礎承自源遠流長的印度性力派金剛乘傳統。我們在十至十一世紀前後的波羅藝術雕塑作品中可以同時看到上樂金剛、金剛亥母的單體像，也能看到上樂金剛和金剛亥母的雙身像，但在印度佛教（包括其它宗教）的造像體系中，有關喜金剛的雙身圖像的例證卻非常之少③。羅伯・林瑞賓博士在其研究印藏密教怒相神靈的專著中列出的喜金剛像最早的例證是出自孟加拉的二尊喜金剛雙身雕塑，斷代十二世紀，另一個例證也是出自孟加拉的《般若波羅蜜多經》寫卷插畫，斷代爲一一五〇年至一二〇〇年，其中喜金剛像爲後期罕見的四腿單體喜金剛像④。筆者分析，類似於時輪金剛的文獻，有關喜金剛的金剛乘文獻在印度出現的時間較晚，更爲重要的是，有關喜金剛的密乘經典雖然和上樂金剛雙身像一樣

，用雙身圖像的形式表現智慧與慈悲，或者說智慧與方便、智慧與方法、途徑。與金剛亥母不同，時輪金剛明妃無我母不是獨立的女神，她只是時輪金剛和喜金剛自體陰性力量的一種外射表現⑤。處於衰微狀態的印度金剛乘佛教不可能也沒有時間在其修習實踐和造像體系中

---

① prof. Dr. Raghuvira & Prof. Dr. Lokesh Chandra, TIBETAN MAṆḌLAS（Vajrāvalī and tantra-samuccaya）, New Delhi, 1995. pp.30-33.

② 此大成就者傳記參看 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996. pp.33-36, Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest , 1984. pp.34-35.

③ 除了藏傳佛教傳播地區之外，在柬埔寨、泰國的佛教造像中間或可以見到，但其造像特徵與藏傳佛教造像大致相同。印度沒有對喜金剛的崇拜儀式，也沒有喜金剛的造像。漢地佛教和日本佛教密宗也沒有喜金剛的壇城儀軌。參看 Frédéric, Louis, Fammarion Iconographic Guides: Buddhism, Paris, 1995, p.256-257.

④ Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, p.267,pl.191, p.269, pl.192, p.270, pl.194, London, 1999.

⑤ Snellgrove, David L, The Hevajra Tantra: A Critical Study, Vol.1, London 1959, p.24：「在（智慧與方便的）這種結合中，智慧與方便來說雖然是不真實的部分，然而確是預先存在的。在此之後蘊含著整個的圓滿智慧的傳承，這一傳承實際上已經由大般若母的女性神靈作為象徵。因此，女神本身就是作為圓滿智慧出現的空性的最高真實。在喜金剛母怛特羅經典中，這位女神就是無我母，亦即『沒有自我概念者』，對於無我母來說，此瑜伽女（智慧）和方便是同為一體的。」

很大的發展。

表現如此奧義就逐漸消亡了。所以，時輪金剛與喜金剛雙身像在藏傳佛教造像藝術中獲得了很大的發展。

喜金剛密乘經典《佛說大悲空智大教王經》譯成藏文的時間是十一世紀初年，據考，這種儀軌最初流行於噶舉派，此後延至薩迦派①。瑪爾巴譯師的妻子名爲無我母，可見上師也修習喜金剛法。在十三世紀初葉，八思巴隨同叔父薩班前往涼州會見闊端時初會忽必烈，曾爲忽必烈傳授喜金剛法。除了四六五窟的喜金剛雙身像外，我們沒有在西夏故地諸佛塔出土的數種雙身圖像或雕塑中看到喜金剛像；在拉達克阿爾奇寺拉康索瑪殿有十二世紀前後的喜金剛像。

北壁西鋪圖像已殘。

北壁東鋪爲單身男像，身色右半爲白色，似存二青面。左半赭色，存一赭石面。共四面，皆三目。十二臂，前兩手交持杵鈴；次兩手右手持杵，左手持顱缽；次兩手右手提人頭，左手持細柄天杖；次兩手右手持長腰法鼓（cang tevu），左手持套索；次兩手手持人皮；最後兩手高舉頭上，作仰捧狀。掛骷髏瓔珞，兩足各踏一捧顱缽之魔。此鋪單身像，謝稚柳記音爲「電卻克兒」，上樂金剛記音爲「電卻」、「克兒」，筆者以爲是藏文 vkhor，「電卻克兒」就是bde-mchog vkhor，爲上樂金剛壇城的伴屬神，因爲上樂金剛壇城守護次四方的神靈就是雙色神靈②，此外這位雙色神的手中持物多與十二臂上樂金剛相同，如金剛和鈴杵、套索、腰鼓、人頭（四面梵天頭）、天杖、人皮（象皮）等等。此外，壁畫上方的獸頭金剛或許與上樂金剛壇城生有獸頭的方位神有關；其造像特徵與持物也與單體男尊上樂金剛相似，確認爲上樂金剛伴屬神是可以成立的，此鋪壁畫大成就者像下紙條貼附的「哩捺巴」（疑

爲東起第一幅），對譯藏文爲 wvi-na-pa 或 mi-na-pa，也就是上樂金剛傳承的著名上師金剛足。東起第三幅養鳥的大成就者爲南壁西鋪供養人中同樣出現的捕鳥師嶠縷羅。

四六五窟東壁所繪護法神像與該窟主壁西壁三鋪圖像皆描繪上樂金剛的情形相仿，整個東壁圖像幾乎都與大黑天神相關；但大黑天神爲護法神而不是本尊。

東壁門南的一鋪圖像（圖版五－三－五），其構圖方式甚爲奇特，三尊並列的構圖法讓觀者分不清全圖的主尊，這種大黑天神的畫法目前僅見於四六五窟一例。門南右下方像從造像標誌來看爲二臂持梃大黑天，謝稚柳記音爲「關瀑甕」，嚴格對應藏文的 mgon-po beng（-dkav-ma）或 mgon-po beng（-gter-ma），即「持梃護法」，此神一首三目二臂，左手持顱缽，右手持剝皮刀，並於手臂上置長木一根；戴五骷髏頭冠和五十顆斷頭花環，著虎皮裙

---

① Snell grove, David L, The Hevajra Tantra: A Critical Study, Vol.1, London 1959, p.10. 據斯內爾格魯夫教授所言，最先接受此教法者為噶舉派，如米拉熱巴的弟子日群巴在十二世紀初年多次造訪尼泊爾，在那兒他可能見到了 Maitrpa，即 Advyavajra 或他的化身，帶回了一些喜金剛續部經典。

② 身色為二色的上樂金剛的伴屬神，是守護次四方的四閻摩女：東南方是閻摩地母（Yamadātī/gshin-rje-brtan-ma）其右翼藍色，左翼黃色；西南方是閻摩鬼卒女（Yamadūtī/gshin-rje-pho-nya）其右翼黃色，左翼紅色；西北方是閻摩獠牙女（Yamadamṣṭrī/gshin-rje-mche-ba-ma）其右翼紅色，左翼綠色；東北方是閻摩除障女（Yamamathanī/gshin-rje-vjoms-ma）其右翼綠色，左翼藍色。

。背後爲屍林，其間有狐、狗、狼、鷹、鷲等墓間小獸和鳥禽①。這位持梃護法大黑天神爲此鋪圖像的主尊。門南左下方的騎騾像很顯然是吉祥天女像，是大黑天神的兩位女性眷屬神之一。謝稚柳記音「塔麼」，爲藏語（班丹拉姆 dpal-ldan）lha-mo 的譯音。此神騎騾，三目四臂，前兩手一持顱缽，一持天杖，身飾骷髏纓絡，有象首騾卒立於身側。此處的騎騾吉祥天女造像屬於早期造像形式，因爲畫面有後期吉祥天女像沒有的牽騾象頭鬼卒，造像樣式與藏文文獻描述的班丹拉姆像亦有區別②，在大黑天神的組像中常與持梃護法作爲組神出現。門南側上方圖像，雙手持高足缽，謝稚柳記爲菩薩，楊雄在四六五圖集中記爲「財神」，應誤。此像實際上就是大黑天神的另一位女性眷屬神獨髻母（Ekajati），雙手所持物爲甘露瓶，一面三眼，爲怒相護法神。藏文圖像學文獻《大寶生處》記載獨髻母爲藍色身形，穿白色絲衣③，但此幅圖像獨髻母身色爲白色（？）。獨髻母兩側繪於火焰中的僅著圍腰的四位男子爲大黑天神的鬼卒。

東壁門北（左）側像（圖版五一三一六），從其造像特徵分析，無疑也是大黑天神。謝稚柳記音爲「闕瀑下西」，正好就是藏文的 mgon-po phyag-bzhig 的準確對譯，即四臂大黑天神。身色爲赭石色，一頭四臂，頭冠上有作觸地印的（不動佛）小圖像，前兩手右手持顱缽，左手持物不可辨認，楊雄認爲似乎是持輪，從後兩手右手持短劍、左手持三叉戟的標誌來看，這位大黑天神屬於大黑天神一種罕見的身相，黃色大黑天神，其右手所持爲一顆珠寶（如意寶）。其造像描述見於《大寶生處》藏文本頁二二九b④。

此鋪繪畫主尊上方及下方各繪六像，左右兩側各繪三像。上方中間二像爲不同身色的四臂大黑天神化身像，兩邊四幅皆持顱缽與剝皮刀，爲二臂大黑天神不同身色之化身。呈鳥首

①後來，持梃護法作為五位大黑天神之一進入薩迦派的神靈體系。其它三位大黑護法是騎虎大黑護法（mgon po stag zhon）、大黑護法來丹切松（mgon po legs ldan mche gsum）、大黑護法阿木拉哈（mgon po am gha ra）參看內貝斯基著，謝繼勝譯《西藏的神靈和鬼怪》漢文版，第五九—六二頁。關於四六五窟出現具有薩迦派造像特徵的大黑護法神，美國史密斯學院教授萊因認為：「（四六五窟）主室的造像遵奉了藏傳佛教及其藝術的密教形式和風格。主室中央殘存的圓形壇城土台像其它幾鋪壁畫的造像一樣，表明此窟建窟的主尊可能是上樂金剛（Paramasukha Chakrasamvara）。其中一些因素強烈暗示這似乎是按照薩迦派儀軌文獻的造像程式進行的，包括主室窟頂四披出現的大黑天神（持有木鑼作為護帳之主的大黑天神是典型的薩迦派表現手法）和一些通常作為薩迦派繪畫特徵世間神。」Rhie, Mary-lin M., An Early Tibetan Thangka of Amitayus, Orientations, October 1998, pp.74-83.

②如《本尊大海修法・大寶生處天成法・寶生明事》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）卷二，葉四〇六b「班丹拉姆一身黑色，身體依靠在骷髏之上。一面四臂。上方右手持斧，下方右手持紅色顱缽；上方左手持細柄『法伴』（shagti）下方左手揮舞三叉戟……。」四一〇a：「班丹拉姆女神一身深藍色，一面二臂，騎騾。女神右手揮舞一根巨大的飾有金剛的檀木杖，左手持顱缽。」

③《大寶生處》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）卷二，葉二六八b：「主神的左側是藍色的獨髻母，具人形，呈忿怒相。她手持裝滿甘露的容器，置胸前，上身穿白色的絲衣。」

④《大寶生處》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）卷二，葉二二九b：「這位黃色四臂大黑天神的標誌是一顆寶石、一隻裝滿珍寶的顱缽、閃光劍和三叉戟。」

者，疑爲大黑天神的四位鴉頭女眷屬神①。

此鋪壁畫的大成就者像只有六幅，位於底行。北起第二幅原來貼附的紙條書：「……巴，此云食□□□師」；北起第一幅貼附紙條書：「得□□□巴，此云□智師」；另有一幅（位置不詳）貼附紙條書：「……此云□□食睡□師便師」等。「食□□□師」當指「食一切師」大成就者薩羅婆跋迦吒（sarba-bhaksha）②；「得□□□巴，此云□智師」中的「□智師」爲「聞智師」陀摩波，藏文作dha-ma-pa，讀音「得瑪巴」③。第三個紙條上的大成就者疑爲沈睡師遮魯格（tsa-lu-ki）。

東壁窟門上方繪有五幅護法神像；四幅供養像，南北各二幅。

五像中央所繪爲閻摩敵（大威德金剛），色彩剝落較爲嚴重，從造像特徵分析，這位閻摩敵與十四世紀初葉出現的大威德金剛④在頭部安排上有很大的區別，四六五窟大威德像頭冠仍然保持十二世紀前後多見的火炬狀束髮，似只有六面，上方牛角之間置一面，下方五面；至十四世紀時，大威德呈九首呈三層相疊，已無火炬狀束髮頭冠⑤。除此之外，四六五窟大威德像與後期作品造像特徵基本相同。

藏傳佛教造像中出現的牛頭神像主要有三種，第一是作爲護法神出現的閻摩王；第二也是作爲護法神出現的閻摩敵；第三則是作爲本尊神出現的大威德金剛，後二者的造像特徵基本相似，作爲護法神出現時爲閻摩敵，作爲本尊神出現時爲大威德金剛像。閻摩敵由護法神成爲本尊神並在後期廣泛流行開來主要是藏傳佛教格魯派將此神作爲該派的保護神以後。此處的大威德金剛，筆者傾向於看作是閻摩敵，因爲整個東壁左右兩側的壁畫都是描繪作爲護法神的大黑天神及其眷屬神，東壁所繪似皆爲護法神像。其次，由於大黑天神本身就是「死

亡之神」，與閻摩敵的職能相似，所以，閻摩王、閻摩敵經常與大黑天神在一起出現。在描繪大黑天神的繪畫中，閻摩王或閻摩敵經常作爲眷屬神出現在兩側；反之，大黑天神也出現在閻摩敵或大威德金剛的壇城眷屬行列中。既然將衆本尊繪於窟室的主壁西壁及左右南北壁，爲什麼在繪有護法神的東壁，而且是在門上不顯眼的位置再繪修法本尊大威德金剛？

閻摩敵身右所立者右手上舉持剝皮刀，左手持顱鉢，爲大黑天神化身之一；左側托鉢持劍著黑色衣袍者，無疑是大黑天神的眷屬神之一布查那布（legs ldan nag po）⑥，我們在十

---

①《大寶生處》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）卷二，葉二五〇a。

②薩羅婆跋迦吒是阿跋羅國的一名戍陀羅，無論吃多少都不能果腹。薩羅訶告訴他這是諸苦之一，並現出餓鬼相，薩羅婆跋迦吒看後十分恐懼，請求薩羅訶授以解脫之道。在八十四大成就者圖像中經常繪此像為一食者。

③此大成就者傳記參看 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, pp.79, 圖像見Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984. pp.50-51.

④ Kossak, Stenve M.& Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 圖版四十四。

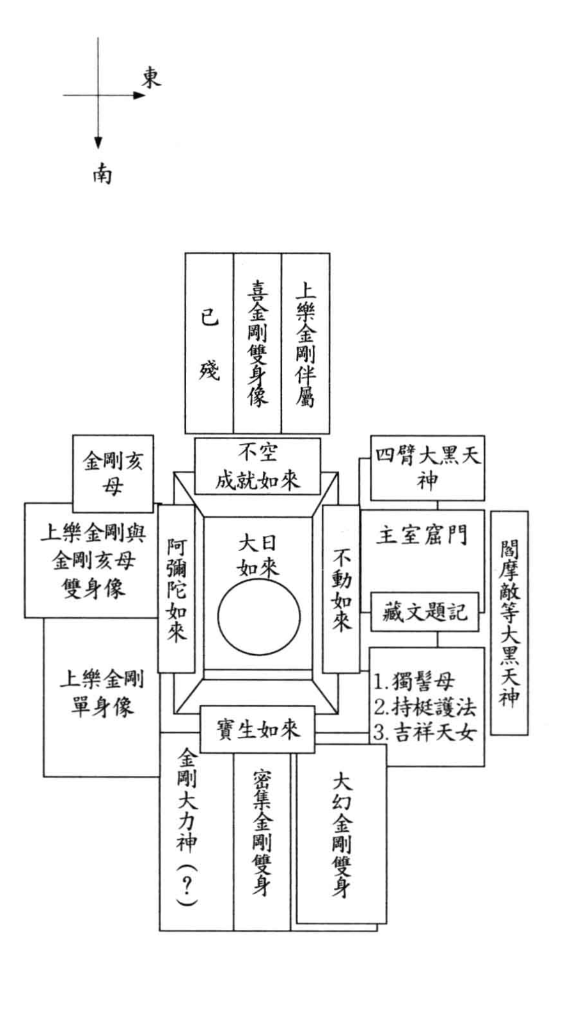
⑤ Kossak, Stenve M.& Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 圖版四十四。

⑥《大寶生處》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）卷二，葉二三一a：「（大黑天神）的右邊是來丹那布，標誌是旃檀木杖和裝滿甘露的鐵碗，身穿繫有金絲腰帶的黑絲法衣，穿褐色高筒靴。」

二世紀末的大黑天神唐卡中就能看到著黑衣的此類圖像（圖版五—三—七）①。靠近供養人的左右兩側神靈，一獸頭者手中托僧（？），身分待考；另一位手中托有塔狀物者，在十三世紀以後的大黑天神造像中絕少看到，其身分判定有兩種推論：爲多聞天王的眷屬神首領托塔五娛夜叉（Pañcika）②，但多聞天王眷屬出現在大黑天神眷屬圖像中，似乎不可能；實際上，這種托物持三叉戟的立像，是大黑天神的較爲罕見的一種早期身相，筆者在繪於一一八〇年的「張勝溫繪大理國梵像圖」中就看到如此身形的大黑天神像，稱爲金鉢迦羅神（圖版五—三—八）③。

從此窟壁畫分布可以看出如下構圖特徵：窟頂藻井及四披安置五方如來，在西藏繪畫壇城中，一般將五方如來置於畫面頂部；主室西壁繪上樂金剛雙身像和上樂金剛、金剛亥母單體像，在整個窟室壁畫中，上樂金剛占有突出的地位；南北二壁的圖像是《上樂根本續》修習以外的本尊神，可以確認的有南壁的大幻金剛和密集金剛，北壁的喜金剛。有些圖像仍待進一步確認。值得注意的是，四六五窟壁畫出現了完整的八十四位大成就者像，其中西壁、南壁和北壁共九鋪壁畫的下方凹形區域各繪八位大成就者，東壁主室窟門南北兩側頂行各繪六位大成就者，正好就是八十四位大成就者。但此窟壁畫並沒有描繪噶瑪噶舉派的上師傳承圖，沒有看到瑪爾巴、米拉熱巴、崗布巴、都松欽巴和噶瑪拔希的上師像。

最後，筆者將四六五窟窟頂四披與窟室四壁的壁畫內容以平面示意圖表示：



① Kossak, Stenve M.& Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17, 1999. 圖版十四。

②據《大神系譜》（Mahāvaṃsa）所說，五娛夜叉是鬼子母訶利帝（Hārītī）五百兒子之父。這位夜叉在印度極為受人崇拜，在犍陀羅和北印度可以找到他的造像，其造像後來與毗沙門的圖像糅和在一起。五娛夜叉通常戴有頭冠，持矛和珠寶囊，有時會有一兩隻鳥禽相伴，其圖像類似漢地佛教「送子觀音圖」中的小鳥。在阿旃陀石窟，五娛夜叉是作為訶利帝的眷屬神出現的。其象徵標幟經常變化，矛經常看不到，珠寶囊更少見，但也持有毗沙門特有的象徵物貓鼬（藏傳佛教造像繪為吐寶獸，故稱毗沙門為寶藏神，而且不同的毗沙門天王造像之間有些微的差別，有的持三叉戟，有的以龍相伴）。

③此作現藏臺北故宮博物院，畫卷紙本，全長一六三五・五米，寬三〇・四米，畫卷有盛德五年（一一八〇）題跋。畫工所繪為大理國諸佛圖像，有大量金剛乘內容，下面筆者在分析四六五窟創作年代時詳加論述。

二、西夏唐卡雙身圖像與莫高窟第四六五窟雙身圖像風格比較

任何一種同一時期或遵循同一種藝術風格的同一題材的作品，無論造像儀軌是如何的決定了它們之間的相似性，但在同一時期或尊奉同一流派的藝術家創作這些作品時，必然會在作品中留下種種標示風格的痕跡。假如我們能夠找出不同作品之間獨立於題材的這種風格成分，那麼就可以確認這些作品之間存在風格淵源。筆者在研究西夏藏傳雙身像的過程中，正是在尋找與之在風格上可以比較的作品，拉達克阿爾奇寺拉康索瑪殿的雙身像雖然也是十二世紀前後所繪，然而這些作品體現的強烈的高光暈染法透露出克什米爾地方風格，我們在西夏繪畫中找不到這種技法；此外，藏區西部的包括雙身像在內的壁畫，沒有看到西夏藏傳繪畫中頗爲惹眼的石綠色。因而它們之間沒有藝術風格上的可比性，雖然都是雙身圖像作品。

堪與西夏雙身唐卡進行比較的作品是我們上面對其內容進行辨識的莫高窟第四六五窟壁畫。該窟的雙身圖像共有三種類型，即二臂上樂金剛壇城、十二臂上樂金剛壇城和金剛亥母像。這些圖像我們在相應的章節對其內容進行了解說，這裡僅就西夏唐卡雙身像與第四六五窟雙身像之間風格特徵加以比較；爲了確認這兩處作品之間存在的風格聯繫，筆者將用一定的篇幅討論其它的西夏唐卡作品與第四六五窟壁畫在造像特徵和母題細節方面的承繼關係。

我們首先觀察二臂上樂金剛像（圖版二一三一四）。寧夏拜寺口西塔出土的上樂金剛壇城與第四六五窟主壁西壁的上樂金剛像皆爲二臂圖像，兩者在構圖上頗多相似之處，都遵循了早期衛藏波羅風格的構圖方式。拜寺口雙身像沒有主尊兩側豎格圖像，頂行爲主尊的五色化身，沒有上樂金剛像中經常出現的被甲六佛母，並將大成就者毗縷波的圖像安置在背光後

面的寒林背景中①；第四六五窟與拜寺口唐卡顯著區別之一是將頂行主尊的化身像繪爲十二臂五色雙身像，主尊背光中描繪了十七位瑜伽女。從風格來看，由於繪畫材質的差異，第四六五窟的圖像趨於簡潔，人物形體略微瘦削，腰肢與四肢稍長。兩處的雙身像的頭光都以石綠色平塗，這是四六五窟作品與西夏唐卡相似的一個重要特徵。由於四六五窟壁畫色彩變化嚴重，畫面原始的色調已無從考察，西夏作品保留了濃重的紅色主調。

第四六五窟沒有出現作爲主尊圖像的十二臂上樂金剛，但二臂主尊像上方繪有五幅十二臂上樂金剛雙身像②。黑水城的十二臂上樂金剛像造像尺度、持物都與四六五窟相同。兩者相似的另一個細節是黑水城上樂金剛壇城紅色大背光後描繪八大寒林時，作爲分割線的黑地白邊光道就是四六五窟的八道金色火焰紋。奇怪的是，賀蘭縣宏佛塔的上樂金剛像似乎遵循了另外一種不同的樣式，上樂金剛手中持物的順序與前兩幅作品都不相同：四六五窟和黑水城的上樂金剛主要雙手持金剛（右手）和鈴；上身身後最上方的兩隻手撐剝下來的生象皮；此後的右手分別持雙面鼓、斧、剝皮刀和三叉戟；左手分別持天杖、顱鉢、金剛羂索和四面梵天頭。宏佛塔的左右執象皮以下的雙手持物順序有所變動，右手相同；左手爲：顱鉢、金剛羂索、四面梵天頭和天杖。這一細節非常重要，因爲《如意輪總持經》記載的左手持物如第四六五窟和黑水城雙身像，將天杖和四面梵天頭調換出現在十二世紀以後。我們現在看到的後期上樂金剛雙身像，其左手持物順序都與宏佛塔順序相同，所以，後人編輯的造像圖集

①參看「西夏佛塔」圖版一七一局部。

②《西夏佛塔》圖版三十六；《敦煌莫高窟第四六五窟》圖版四十六—四十七。

，如《五百佛像集》等都將天杖作爲左手最下方的持物（圖版五—三—九）①。或者將天杖與右手所持三叉戟都置於下方使之豎立對稱而成爲上樂金剛新的樣式②。宏佛塔上樂金剛像還著意描繪了垂下的象頭，這在藏傳上樂金剛雙身像中是極爲罕見的。宏佛塔上樂金剛像與四六五窟及黑水城唐卡圖像的差異表明後二種圖像遵奉早期樣式。

第四六五窟出人意料的描繪了單體的上樂金剛像，這是藏傳繪畫極爲罕見的單體上樂金剛像，在西夏繪畫中沒有相似的例證，其造像樣式與雙身像中的上樂金剛相同。值得注意的是此鋪壁畫頂行中央所繪菩薩手執杵、鈴（？）的右手，金剛杵直立於手掌之上，金剛杵的如此處理手法多見於黑水城唐卡，如「藥師佛」（圖版二—一—十三）唐卡主尊右側脅侍菩薩，在蓮花之上描繪的就是直豎的金剛。

其次，黑水城的金剛亥母造像與四六五窟西壁北側金剛亥母造像幾乎完全一致，可以確定的說，黑水城唐卡遵奉了四六五窟藏傳繪畫的造像傳統。

我們在本文第二章第三節分析了十一—十二世紀數種金剛亥母圖像的風格特徵，確認了四六五窟金剛亥母與黑水城金剛亥母之間的風格聯繫。

從頭冠髮髻的樣式來看，四六五窟的雙身像可以分爲兩種類型，這兩種樣式同時出現於東印度波羅繪畫。南壁東鋪的大幻金剛和北壁中鋪的喜金剛等爲一種類型；西壁中鋪的二臂上樂金剛與金剛亥母雙身像爲另一種類型。第一種樣式將向上直豎的紅色或紅褐色頭髮用五骷髏冠帶約束，火炬狀平行匯聚形成頭頂大冠狀髮髻的做法，在藏傳佛教繪畫中主要盛行於十一世紀前後。如十一世紀後期的一幅不動如來唐卡下方的五位不動金剛與十一至十二世紀的一幅繪於絲絹之上的佛頂尊勝佛母線描圖，下方的四神都是如此髮髻樣式③。在黑水城出土的絲質唐卡不動明王和空行母像中，也能看到如此頭飾。巴勒公布的一組斷代在十二世紀

的紙畫，其中包括二幅雙身圖像，其髮髻樣式也是如此④。筆者發現羅伯・利諾斯書中斷代十二世紀的東印度喜金剛像，其頭飾與四六五窟喜金剛像完全一致⑤。其次，四六五窟喜金剛八面的顏色與後期作品也不相同，如置於上方的一面應爲紅褐色而繪爲與身色相同的藍色，後期作品中無我母的雙腿屈起環繞喜金剛腰際；此像的無我母雙腿的姿勢與上樂金剛與金剛亥母造像中的金剛亥母相同；喜金剛常常繪爲四足，有二足於身後作舞蹈狀，但四六五窟喜金剛像爲二足⑥。西夏雙身像的髮髻樣式是第四六五窟壁畫的第二種樣式。

從構圖分析，以後期噶舉派、薩迦派繪畫爲代表的此期繪畫，雖然沿用十一世紀以來二

---

① Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, 第五二〇頁圖版。

② Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991. 圖版六十九—七十。

③ Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 圖版四和圖版六。

④ 巴勒公布的這四幅系列紙畫上面都有標記神靈名稱的藏文題記，從這些藏文題記之字體，與敦煌及榆林窟二十五窟所見藏文字體加以比較，發現它與榆林窟二十五窟的字體較為接近。巴勒認為這些紙畫是十二世紀噶當派的作品。參看 Pal, Pratapaditya, Art of the Himalayas, p.142, pl.80a-d.

⑤ Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, P.270, pl.194, London, 1999.

⑥ 此像腳下所踩為四位持缽魔，一般雙腿的雙身像多繪二位仰伏魔，繪四位魔似乎說明喜金剛本為四腿。

維方格式的構圖方法，但畫面主尊所占的位置相對變小，四周描繪主尊化身和伴屬神及畫面下方上師或供養人的畫格更趨細小，甚至圍繞主尊四周排列多行小圖像。四六五窟壁畫的方格式構圖法與黑水城以上樂金剛和金剛亥母爲代表的作品是完全相同的，這種構圖方式也是十一世紀前後西藏繪畫所採用的方式，十三世紀以後，就很難看到此類構圖描繪的作品。如四六五窟二臂上樂金剛與金剛亥母像，與黑水城及拜寺口所出此類圖像的構圖方式基本一致，畫面中瑜伽女的位置安排，畫面下方出現的大成就者和上師圖像等都反映出兩者遵奉的是同一種造像傳統；從色彩來看，與薩迦派等執掌西藏政教大權，全藏藏傳佛教各個教派蒸蒸日上的局面相適應，這個時期的繪畫色彩豔麗而不失厚重，喜用明亮的礦物暖色，假如我們排除四六五窟作爲僧人修行窟、舉行護摩儀式和寺院廢棄引起的壁畫色彩改變的因素，其色彩風格與此期繪畫亦有差距，倒是與黑水城所見繪畫的色彩感覺相仿，畫面明麗然而清靈，不落凝重，畫面中現出的大片石綠似乎在回應著唐宋五代至西夏早期繪畫用色的傳統①。我們在黑水城上樂金剛壇城男尊頭光頗爲突兀的石綠色中可以看到這種繼承關係。

西夏唐卡中的主尊背龕兩側的獅羊與第四六五窟窟頂五方如來帶有獅羊立獸的佛像背龕兩者在細節上的完全一致，突出體現了兩處作品之間的淵源關係。這種背龕樣式是典型的印度波羅風格，在西藏繪畫中集中出現於十一世紀前後，其中的獅羊圖案（Rampant Vyali）是十一世紀前後西藏繪畫最具特徵的母題之一。獅羊出現在印度波羅藝術中大概是在九世紀前後②，往往與頗具特徵的波羅樣式的宮殿一起出現，作爲宮殿的立柱③。在早期的西藏繪畫中，主尊背龕兩側的獅羊形體較長，後腿踩的象頭只是作爲基座，有的並不出現象頭，與西藏繪畫中典型的「六升座」中出現的象完全不同。只是到了十三世紀末以後，獅羊的形體變短，象座升高，獅羊背上攀有幼兒。例如美國大都會博物館藏斷代在十一世紀下半葉的上

師像中出現的獅羊即爲早期樣式④，布達拉宮藏斷代在十一世紀末的「貢唐喇嘛相」緙絲唐卡中出現的獅羊也是如此樣式⑤。然而，我們在黑水城出土的作品中看到除了此類獅羊之外，很多唐卡沒有出現獅羊，只是在背龕立柱獅羊的位置出現了一條白色的飾帶，如「藥師佛」「阿彌陀佛」所見（圖版五—三—十）；拜寺口所出「上師像」背龕兩側的獅羊形體較長，象座較短，獅羊背緊靠龕柱，背龕邊框中部有珠寶嵌飾的凸起圓環。最爲獨特的是獅羊的

①黑水城那幅著名的上樂金剛與金剛亥母雙身像唐卡，男尊的頭光令人驚異的使用了石綠色，這種用法在西藏發現的唐卡中比較少見，在黑水城出土的唐卡中僅此一幅，除了四六五窟壁畫外，拜寺口雙塔所見二臂上樂金剛與金剛亥母雙身像男尊頭光亦為石綠色，可為一證。

②一九九九年一月十七日筆者參觀美國大都會博物館早期西藏繪畫展時，看到展出的一件青銅雕塑的獅羊（有照片大都會博物館編號一九八七・一四二・二〇九），作品斷代在西元九世紀末，波羅時期作品。說明在西元九世紀前後這種母題已經流行。

③有關此類獅羊立柱的例證，參看 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India(8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990. 圖版四十四出自那爛陀、斷代在九世紀中葉的文殊菩薩（石雕）像以及圖版十六出自南摩羯陀、斷代在十世紀的作降魔印的釋迦牟尼像。

④Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 圖版五。

⑤西藏文管會編《西藏唐卡》圖版六十二，「貢唐喇嘛相像」。筆者在本書唐卡起源一章將對此幅作品進行深入分析。

頭部朝向龕室主尊一側，獅羊頸部繫有白色的飾帶（圖版五—三—十一）。黑水城其它沒有獅羊出現的唐卡中的白色飾帶正是替代獅羊本身的標誌。這些特徵我們在早期西藏繪畫作品中並沒有找到完全的對應物，但是這種回頭獅羊出現的年代是在十一世紀前後。在私人收藏的一件書籍封蓋繪畫中我們看到這種回頭獅羊的例證①，這件作品描繪的主尊是法勝菩薩（Dharmodgata），其背龕兩側的獅羊就是回頭獅羊（圖版五—三—十二）。主尊龕頂的上方爲中式琉璃屋檐，辛格推斷這是表示夏魯寺的金殿（gser-khang）琉璃屋檐，夏魯寺初建於一〇二七年至一〇四五年間，所以這幅唐卡應爲夏魯寺建寺以後一段時間的作品②。西夏作品中有確鑿年代可考的這種回頭獅羊是乾祐二十年（一一八九）刻印的《觀彌勒菩薩上生兜率天經》經首的「釋迦牟尼佛說法圖」（圖版三—一—三）。

現在來觀察四六五窟五方如來背龕兩側的獅羊，我們驚異的發現四六五窟的獅羊（圖版五—三—十三）與黑水城（圖版五—三—十四）、拜寺口西塔唐卡（圖版五—三—十五）及「釋迦牟尼佛說法圖」（圖版三—一—三）所見獅羊三者之間幾乎完全的一致，獅羊背部緊靠背龕，頭部朝向主尊一側，獅羊下方的象座掩隱在菩薩頭光之內而幾乎不見，最具辨識特徵的是繞過獅羊脖頸、兩端下垂及至獅羊後腿膝部的白色飾帶以及背龕邊框中央的珠寶嵌飾凸起圓環。獅羊及其飾帶和龕柱的如此畫法，我們在現今所見的西藏壁畫和唐卡中從沒有看到。從而表明，四六五窟獅羊畫法與黑水城出土唐卡中獅羊細節的完全一致表明兩者遵奉的是同一種造像傳統。依此我們可以確認西夏唐卡遵奉的實爲四六五窟的造像格式。又如，四六五窟不動佛兩側所繪菩薩像，其背龕沒有出現獅羊，而代之以白色飾帶，這種處理方法同樣只見於黑水城繪畫，黑水城唐卡有四幅以上都是如此畫法，這種飾帶見於十一世紀的東印度雕塑（圖版五—三—十六）③，我們在西藏唐卡中卻難得見到這種表現方法。時間的平行

性和細節的契合性使我們完全有理由將西夏諸佛塔出土的繪畫看作是莫高窟四六五窟藏傳佛教繪畫風格的延續。

西夏繪畫爲四六五窟風格之繼承的另一個明顯例證是大黑天神圖像。

黑水城這幅大黑天神像（圖版二—四—二）生有四臂三眼，直豎的橘紅色頭髮用黃色絲帶捆扎形成髮髻，其上繪有小佛像，額上有五骷髏頭冠，頭後另有白色頭巾飾帶和金色雙蛇頭耳環以及從項後垂下的青花蛇項圈、斷頭花環和綠色飾巾，繫虎皮圍腰。手持象徵物與造像學文獻有所不同，其立姿亦不相同。第一隻右手持綴果花莖，第二隻右手持劍；第一隻左手持三叉戟，第二隻左手持血鉢，雙腳踩在一塊白邊框的紅色三角形上，手鐲腳鐲皆爲青白蛇。此種大黑天身像與在四六五窟東壁門北看到的此神持物相同（圖版五—三—六）。黑水城著名的上樂金剛雙身像下方大黑天神像（圖版五—三—十七）其持物、坐姿與四六五窟大黑天神像完全相同。引起我們注意的是，這種持物標誌的四臂大黑天像僅見於四六五窟和西夏唐卡，在十一—十二世紀的衛藏繪畫中很少看到。

此外，第四六五窟窟頂貼附的捺印朱砂梵文印樣式流行於西夏早期，例如寧夏拜寺溝方

① Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999. 圖版八。

② Singer, Jane Casey, Painting in Central Tibet, CA.950-1400, Artib us Asiae, Vol LIV I/2, pp.116-117.

③ Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pāla India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990pl.19.

塔（大安二年一〇七六）所見金剛座觸地印釋迦牟尼佛梵文印①。黑水城同樣出土了很多的梵文捺印紙品②。

第四六五窟出現了完整的八十四位印度大成就者像，這些圖像在藏傳繪畫中幾個世紀以來變化都比較小。西夏繪畫遵從了第四六五窟所代表的繪畫傳統，那麼通過比較第四六五窟八十四位大成就者像與西夏唐卡中的大成就者圖像，同樣可以找出兩者之間風格上的承繼關係。黑水城唐卡中集中出現大成就者造像的仍然是金剛亥母唐卡，主尊左側年輕僧人下方第一格的毗縷波像見於第四六五窟西壁中鋪上樂金剛雙身像主尊左側豎行倒數第二格，兩者幾乎完全相同，我們前面提到這是藏傳繪畫中見到的最早的毗縷波像③。然而，第四六五窟西壁南側底行北起第二格騎虎大成就者像，無疑是多毗黑如迦像，與黑水城金剛亥母像中出現的多毗黑如迦完全不同，與第四六五窟大多數大成就者像一樣，其明妃雙手持缽侍立於大成就者一側；而黑水城的多毗黑如迦大成就者與明妃皆跨坐於虎背之上，後代沿襲的多毗黑如迦像都是這位大成就者擁妃騎於虎上，沒有第四六五窟的如此的畫法（參看三幅多毗黑如迦圖像的比較，圖版五—三—十八）。從這一細節可以判定第四六五窟的圖像樣式是我們目前仍然不甚瞭解的一種造像風格。

以上對西夏藏傳繪畫與第四六五窟壁畫的細節母題比較值得我們高度重視，西夏藏傳繪畫在繪畫風格和一些細節、母題方面與四六五窟有驚人的相似。黑水城繪畫，尤其是西夏故地的佛塔出土的帶有藏傳風格的唐卡，都有相對準確的創作年代，其中與第四六五窟壁畫可以比較的繪畫，作品年代是在十一世紀後半葉至十二世紀④。然而，從這些受到西藏風格影響的作品中我們仍然可以看到濃烈的西夏繪畫風格，作品中某些帶有色彩的飾物表明它們是西夏人自己創作的作品。這與第四六五窟的情景完全不同，我們從四六五窟壁畫中找不到出

現在黑水城唐卡和榆林窟第二十九窟中出現的藏傳風格繪畫所附帶的漢—西夏特質。所以，在繪畫風格上和黑水城作品有相互繼承關係的純粹西藏風格的第四六五窟壁畫，不可能是接受了西夏藏傳風格繪畫的影響，而只能是黑水城西夏唐卡接受了四六五窟壁畫所代表的早期西藏繪畫風格。所以，筆者堅信，四六五窟的壁畫的年代一定要遠遠的早於西夏所出唐卡；同時，西夏作品本身也爲第四六五窟壁畫的創作年代提供了一條下限：四六五窟壁畫的年代不會晚於黑水城等西夏故地所出藏傳風格唐卡的創作年代。

本章第四節將對莫高窟第四六五窟的斷代問題集中討論。

第四節　關於敦煌莫高窟第四六五窟斷代的幾個問題

敦煌莫高窟第四六五窟是現今我們見到的最完整的藏傳佛教壁畫窟，也是目前唯一一座仍然沒有得到充分研究的敦煌石窟。我們在本章第三節指出了西夏藏傳繪畫與該窟之間存在的確鑿無誤的風格聯繫，黑水城的藏傳繪畫題材很大程度上來自第四六五窟。所以，這座洞

①《西夏佛塔》圖版一六。
②孟列夫著，王克孝譯《黑城出土漢文遺書敘錄》，第二〇—二一頁，寧夏人民出版社一九九四年。
③參看本文第二章第三節金剛亥母唐卡的分析。
④參看寧夏回族自治區文物管理委員會雷潤澤、于存海、何繼英編著《西夏佛塔》，文物出版社一九九五年。關於西夏唐卡雙身像的年代及西夏佛塔所見《上樂根本續》經文殘片，筆者另有專文論述，在此不贅。

窟對於研究西夏藏傳繪畫，乃至整個西藏繪畫都有不可替代的重大作用。窟內出現的各種圖像，尤其是我們至今仍然不能確認身分的雙身圖像，它們作爲一種尺標，對於我們研究今年不斷湧現的早期藝術品；考察由於不斷的考古挖掘而出土的西夏藏傳美術品都有重大意義，該窟壁畫假如作爲早期作品時更是如此。因此本文最後一節，作爲對具體問題的深入探討，就第四六五窟的建窟的年代進行探討，分析西夏藏傳繪畫的一個風格源頭。

一、噶瑪拔希與第四六五窟建寺史實

國內學者①關於莫高窟第四六五窟的斷代，根據筆者目前收集到的資料，共有四種說法：

(1)謝稚柳和金維諾教授將此窟定爲唐吐蕃窟②；

(2)敦煌研究院將四六五窟確定爲元窟；

(3)北京大學考古系教授宿白推斷此窟爲蒙元或元窟③；

(4)敦煌研究院楊雄認定此窟爲二輩噶瑪巴噶瑪拔希建立的蒙元窟。

上述四種斷代說大致可以分爲兩種：一種是元窟或蒙元窟；一種是吐蕃窟。最近出版的《敦煌莫高窟第四六五窟》畫册，書前有楊雄撰寫的研究該窟的長篇專論，文中對四六五窟的年代，壁畫內容及其風格進行了較爲詳細的分析。楊雄對四六五窟的年代分析，被認爲是對四六五窟研究的重大貢獻，也是現時人們接受的四六五窟斷代時限。筆者在很多方面同意楊雄的看法，這裡僅就楊雄的斷代說所用的論據及其可靠性提出自己的一些初步看法。

楊雄將四六五窟定爲噶瑪拔希所建主要有以下三條理由：

(1)四六五窟西壁（主壁）的三鋪圖像皆爲上樂金剛和金剛亥母，此爲噶瑪噶舉派主修本

尊。

(2)四六五窟建成後隨即廢棄的原因與噶瑪拔希當時的個人際遇相關。

(3)東壁門上戴尖帽的供養人像，作者認爲是戴黑帽的噶瑪噶舉派上師。上師身後有火焰狀騰起，作者解釋此爲噶瑪噶舉派僧人修習拙火定。

噶瑪拔希一二五六年見蒙哥汗，得賜黑帽。一二五九年蒙哥汗死，一二六〇年被忽必烈下獄。莫高窟第四六五窟當係噶瑪噶舉活佛噶瑪拔希開鑿於一二五六—一二六〇年之間④。

---

①實際上是伯希和最早認定四六五窟壁畫是元代壁畫。

②如金維諾〈敦煌窟龕名數考補〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第三二—三九頁；金維諾主編《藏傳佛教寺院壁畫》第一卷序言，天津人民美術出版社一九八九—一九九三年；金維諾、羅世平《中國宗教美術史》，第一六五—一六八頁，江西人民出版社一九九五年。

③宿白〈榆林、莫高兩窟的藏傳佛教遺跡〉有關四六五窟的論述，載《藏傳佛教寺院考古》，第二四一—二四五頁：「西元一二二七年，蒙古軍隊陷沙州，莫高窟第四六五窟前室西壁南側有北元宣光三年（一三七三）遊人畫記，可知莫高窟隸屬蒙元約長達一個半世紀。至元十七年（一二八〇）於瓜沙地區和今青海西北部置沙州路，總管府設於沙州。沙州南接宣政院所轄烏斯藏地，其治所又適當甘肅西部通向烏斯藏的重要孔道。大德間（一二九七—一三〇七）八思巴弟子松江府僧錄管主巴曾向沙州文殊舍利塔寺施西夏文大藏經。泰定元年（一三二四）又以世襲吐蕃封地的鎮西武靖王搠思班子阿剌忒納失里（此云寶吉祥）出鎮沙州，而自十一世紀後期孳息於此並逐漸篤信藏傳佛教的西夏人衆並未遠移，因此瓜沙地區的藏傳佛教，有元一代更趨發展，榆林莫高兩窟在此新形式下，遂出現了為蒙古上層尊崇的純粹的藏傳密教的洞窟。」

④楊雄編著《敦煌石窟藝術：莫高窟第四六五窟》，第一一—一八頁，江蘇美術出版社一九九六年。

在分析楊雄的斷代說之前，首先我們來簡略勾勒蒙元統治者與薩迦派和噶瑪噶舉派的關係。

薩迦派出現於十一世紀中葉，以昆・貢卻杰布於一〇七三年建薩迦寺，創立道果論爲其教義，作爲該派形成的標誌。後經薩欽等五代祖師弘揚，兼有僧俗兩系傳承。薩迦派與蒙古發生聯繫始於薩迦四祖的薩迦班智達和其侄八思巴。一二四四年，應窩闊台次子闊端之請，薩迦班智達攜侄八思巴和恰那與闊端相見於涼州。此後，薩班一直住在涼州並於一二五一年病逝於此地，沒有文獻記載薩班曾經前往沙州一帶傳教建寺。作爲薩迦第五祖的八思巴（一二三五—一二八〇），文獻所載事跡並沒有特別提及他在沙州一帶講經弘法的活動①。如果四六五窟確實是爲蒙古上層尊奉藏傳佛教而建，那麼此窟一定是在蒙古人佔領沙州並穩固以後；薩迦一系與蒙古人的聯繫始於一二四四年以後，藏傳佛教在蒙古上層中廣爲傳播開來並爲之大規模建寺應該是在蒙哥汗即位，將河西一帶劃歸其弟忽必烈統轄以後（一二五一年以後），因爲八思巴與忽必烈的關係較爲密切。更爲可能的是在八思巴被奉爲國師（一二六〇年），甚至是在一二六四年領總制院事以後。依此判斷，與薩迦派相關的四六五窟，其建窟的時間只能是在一二五一年忽必烈統領該地以後的蒙元至八思巴於一二七六年離開北京返回薩迦寺之間的時間。

將四六五窟定爲薩迦派所建窟室，我們就會面臨如下一個矛盾：薩迦派教義的核心是道果傳承（lam-vbras-bu）②，這一傳承源自印度大成就者毗縷波（或譯毗哇巴birwa-pa/Virupa）③。此師依照《喜金剛續》（kyee rdo rjevi rgyud），用道果金剛偈句、密續釋文要略及道果教言授予大成就者那波巴（nag-po-pa）④和多毗巴（tom-bhi-pa）⑤，從此道果教法輾轉傳入西藏，卓彌譯師將此教法授予薩迦貢噶寧保。大成就者毗縷波爲傳授法門，由印度

①雖然在蒙元前期，闊端一系鎮撫河西，對這一段出現的種種遺跡都應該與之聯繫起來，但是並沒有文獻表明與蒙元關係密切的薩迦派在沙州一帶建寺弘法的記載。參看《薩迦世系史》、《青史》、《賢者喜筵》、《漢藏史集》、《紅史》等藏文文獻；另外還可參看陳慶英《八思巴傳》，宿白〈武威蒙元時期的藏傳佛教遺跡〉（載《藏傳佛教寺院考古》，第二六四—二七四頁）。

②道果傳承或道果教授是薩迦派的核心教法，它以《喜金剛續第二品》的修持方法為基礎，吸收其它方法，認為修行者只有斷除一切煩惱，可得「一切智」，而得到「涅槃」之果，倡導生死涅槃無別。卓彌譯師遊學印度時學習了道果教授，掌握了印度毗縷波所傳道果教法，返回西藏後在拉孜傳道講法。薩迦昆·貢卻杰布等受之於門下學法，於一〇七三年建薩迦寺作為根本道場講授道果教法。參看索南才讓《西藏密教史》，第三四七頁。

③毗縷波藏文又寫作 bi-rū-pa/bi-ru-pa/bi-ra-ba/birla-ba/birba-pa/birwa-pa，毗縷波（Virupa）為印度八十四大成就者中的第十（或第三）位。這一造像實際上最早見於噶舉派的繪畫，我們在黑水城出土的金剛亥母唐卡就看到畫面上描繪的毗縷波。

④那波巴（或譯黑行師、迦達那）藏文又寫作 nag-po-spyod-ba/ka-hna-pa。四六五窟附貼紙條題記將這位大成就者記為葛捺巴，云：「此云黑足戲論師即是黑足師。」那波巴為古印度密教八十四大成就者之一，東印度藩伽羅所轄歐提毗舍人。早年從鳩須羅的一位上師學習喜金剛法，由持燃上師受上樂灌頂，修成四種看視法。一次，那波巴施法術將雙足嵌入大石中，並能離地一尺行走聽到空中華蓋的聲音，由此生出傲慢之心。後經上師教化，在寒林修習密法，終得真傳。

⑤即多毗黑如迦（Ḍombī Heruka）為八十四大成就者中的第十一位，他原是摩羯陀一位國王，獲得成就後能騎乘猛虎，其身呈喜金剛雙身像。黑水城金剛亥母唐卡中出現的多毗黑如迦像為此類圖像出現最早的例證，但其明妃立於身側。

親赴薩迦，秘密直傳其法於貢噶寧保，後傳至索南孜摩，索南孜摩再傳至薩班·貢噶堅贊和八思巴等，道果教法爲薩迦一派的不共法門，其崇奉的核心本尊神爲喜金剛。八思巴在涼州初遇忽必烈時，曾爲之傳授喜金剛法。假如四六五窟爲尊奉薩迦派本尊所建，此窟主尊必然是喜金剛雙身像。然而，我們在分析四六五窟雙身圖像時確鑿無誤的看到，後壁或者說西壁爲該窟主壁，其中鋪雙身像爲上樂金剛與金剛亥母雙身像而非喜金剛像，喜金剛像位於作爲側壁的北壁中鋪，與之對應的南壁中鋪爲密集金剛雙身像。據此，我們可以確定四六五窟中央壇城的主尊，或者說整個洞窟的主尊爲上樂金剛。該窟壇城是按照上樂金剛壇城布局的而不是以喜金剛壇城布局的，進而可以認爲此窟並非是爲尊奉薩迦派而建洞窟而是與尊奉《上樂根本續》的派別有關，如早期寧瑪派、噶當派和噶舉派有密切關係的窟室。

假如我們認定敦煌四六五窟是與噶舉派相關，建於蒙元時期的四六五窟，如果與該派發生聯繫，那麼一定是佔領沙州以後的蒙古人與噶舉派的聯繫；如果從壁畫風格出發，考慮到此窟壁畫與西夏腹地所見作品的關係，此窟壁畫與噶舉派的聯繫就是西夏王室與噶瑪噶舉派聯繫的繼續，結果自然是四六五窟不同的斷代。

論及噶舉派與蒙古王室的聯繫以及噶舉派上師在河西一帶的活動，很顯然，這就是指二世噶瑪巴噶瑪拔希。噶瑪拔希（一二〇四－一二八三），生於康赤隆地方，被認定爲噶瑪都松慶巴的轉世，是爲西藏活佛轉世制度的初始。關於這位上師，諸多藏文史籍，特別是噶舉派僧人所撰教法史都有較爲詳盡的記載。由於噶瑪拔希與敦煌四六五窟的建立的史實有密切的關係，我們花一些篇幅引述一些藏文文獻加以分析。

蔡巴噶舉僧人所撰《紅史》記噶瑪拔希事跡云：

杰都松慶巴之後爲噶瑪拔希。杰都松慶巴圓寂後，轉生爲印度成就者米扎卓杰之弟子瑜伽師

卻扎旺秋，也有說轉生爲貝丹噶瑪巴欽波。以前杰都松慶巴曾授記說：「未來時，雪域洛扎七成就者之聖地將會降臨一位僧人，如見到一位講經者和一頭小牛後，祈請爲我之死念經，施主袞巴瓦也將轉生一王子，將利益彼等。」按此授記，轉生於止龍丹巴卻秋地方，家族爲波普氏，稱爲麥多敦臍。噶瑪拔希之父爲楚查加旺，母親爲森日薩朗吉，其俗名爲卻眞，六歲時識字。九歲至十歲時對所有一切經典瀏覽一遍即能曉悟，自然而然的即會修定。在前往衛地的途中拜見仁波且苯扎巴之時，呈現許多奇兆，仁波且苯扎巴知其爲都松慶巴之轉世，爲其灌頂授一切教戒，加持後生曉悟之心，祈請護法教典親見尊者，此後又見到本尊等許多奇景。於護法之地畫了張畫即與貢日寺，桑瓦益西教其空行母之「嘛呢」法歌，此後受沙彌戒，起法名爲達爾瑪喇嘛。此後，由仁波且嘎托巴絳巴本任堪布，仁波且苯扎巴任阿（闍）黎授比丘戒。生起勇氣，在廟門奉獻，調伏護法所降之冥罰。然後，進入寺內，噶波多吉貝寨說：「爲完成護持寺廟和弟子等一切事情，請建一燃燈佛像。」他找此而行。此後又到丹薩噶瑪寺，與一切利他之事。觀世音來到此地說：「請塑造一尊彌勒佛像，有益善業。」找此而行。吉祥天女領眾天女前來告訴噶瑪拔希說：「都松慶巴法座將遇危險，故請你迅往衛地。」再三請求，噶瑪拔希才到衛地，他不想去康區，準備教化阿里以下的僧人，但觀世音說：「你所教化之眾生一半在康區，必須到康區。」他經北路從雪山下至止貢地方，金剛瑜伽母及其隨從遍布止貢寺，載歌載舞。在大昭寺見眾多光芒融入釋迦像，知大有利於教法，故奉獻黃金，此時見無數蓮花大師圍繞具有千頭千首之馬頭明王。到匝日聖地時，受到主寺的歡迎，到楚布寺時，都松慶巴之身形布滿天空，他見到喇嘛、本尊、護法神之事跡難以計數。爲利益眾生，他到後藏，在宗烏等地顯現許多景象和授記，在堆窮地方示現殺伐和養育之神變，在堆龍河谷財神喀那告訴他說：「衛藏地區的所有的人及寶貝都奉獻給你。」到約波羌塘時，不能行船，修煉風法後，使他未掉入水中而渡到彼岸。他說：「今後十六年中依

止觀世音和馬頭明王，爲眾生作無數利益之事，請二位救度母十六世中任護法。」在楚布寺，一夜夢見天王乘龍而來，說：「請到我的宮中。」這是他後來受召到蒙古地方的先兆。初，他居於多康地方時，忽必烈帶兵在絨波域色地方會見了噶瑪拔希，他使忽必烈發菩提心，見到諾桑和龍樹等很多菩薩。忽必烈聽到噶瑪拔希當時的名聲以及看到將來能成爲大成就者的各種徵兆，又有金字使者前來迎請噶瑪拔希，當噶瑪拔希爲是否前往而猶豫不決之時，龍王和密主顯現，說：「爲利益眾生，還是前去爲妥。」因此決定前往。他在前往漢地途中，修復廢舊寺院，大做利益教法及眾生之事。路途中所有眾生有情不由自主的集聚起來獻給他無數財寶，到達大王的斡耳朵時，受到臣民眾生無限敬仰。他以桑瓦達波之見地駁倒詰難，調伏了外道徒。在內地甘州（張掖）之時，拜見了十一面千手千臂大文殊菩薩，每一隻手中持一缽，缽中有一佛。文殊菩薩說：「由漢地西夏直至大海俱由你教化。」後來傳說西夏地方的幻化寺中的壁畫是他後兩世利益眾生的景象。他在皇子住地住了很長時間，施主和福田關係不順遂。雖然出現了許多違礙和不利之徵兆，但在觀世音的勸請下，又有上師本尊空行的再三授記，請他到北方宮殿中，所以他未同意忽必烈的挽留而離去。他因以前大成就者降生爲西夏的敬戴佛法之王以來，王子及弟子們在此地繁衍，正適教化之時，於是他到西夏，使所有信徒如願以償。又在救度母和天王之促使下，修建吹囊朱比拉康寺，建寺時，見到全部毗盧遮那佛，同時修建有許多經堂和僧舍。後又在靈州（靈武附近）和甘州一帶活動，他種了一棵樹，並說：「等樹長大後，我再返回此處。」此後他受念青唐拉山神和十二護法神之迎請，準備到後藏地方雲遊，而蒙古大汗蒙哥聽到仁波且（噶瑪拔希）之聲名，派出許多金字使者前來邀請，他見到益喜巴和那拉噶波等世間各種神祇之神幻，動身去蒙古，金字使者們看到他顯示了許多共通悉地，到達被稱作翁格的王都時，想起過去、未來、現在之多種因素，他的前世，曾幻化爲大象之身形，教化外道之大王及其信眾。現在，外道大王轉世爲

蒙哥汗，其王后、王子和隨從等轉生爲王后火里差、王子阿里不哥及大臣等，如現在不加教化的話，他們因以前外道徒之習氣就會成爲也里可溫教徒，整個國土就可能都是外道徒，故應及時教化。都松慶巴預言中説爲教化一人而來，正是指此蒙古王。因世間一個有權勢之人被教化，其餘無數眾生也隨之而被教化。預言又説不可久留，乃是應周遊各地。明白因緣之後，爲教化眾生而前往。龍年，到達所有汗王、王族聚會之地賽熱烏斡耳朵，在此用十忿怒王的等持調伏龍魔和熱胡達之神變及其障礙，受觀世音之見地之護持，顯無數奇特之神變，故蒙古全體王臣自動敬信，從外道之邪見轉到皈依佛教。他在冬天使六日路程之內的地面無雪無風，並使全體國王、百姓每月都守護解脱三時戒，發菩提心。他講解四神灌頂，是蒙古王產生善體驗。他的名聲如遍布天空的星星，被汗王奉爲頂飾。汗王下令，國內凡逢每月四吉辰，任何人不准欺凌別人，不准殺生吃肉，不危害眾告天人，使其護持各自教法。汗王並賜給噶瑪拔希金印和一千錠銀子等無數財寶，全體應供喇嘛都很高興，並三次大赦一切囚犯，他在哈拉和林地方建的大寺廟，在贍部洲獨一無二，在西夏及全國境內修建三千個廟和被毀佛塔，並建了許多寺院和修行地。他在蒙古地方之時，夢見高十庹的釋迦牟尼佛像前來對他説：「請你在西藏塑造此等身像，將會滅除違礙，國泰民安。」故他在楚布寺經堂塑造了釋迦牟尼佛像及隨從九尊之像。由於調伏了國王一人，故使説三六〇種不同語言的臣民都接收教化，使得贍部洲一切教法安樂。此後國王升天，因濁世之罪過，王子兄弟們爭奪王位時，發生大違礙，出現兇險之夢兆。王子忽必烈是最初邀請他的人，但他未住在彼處，故忽必烈對他不滿，他又站在蒙哥汗一邊，得到大量奉獻。故忽必烈下令對他進行火燒，拋入水中、用兵器砍、餵毒、頭上釘鐵釘等刑罰，並派人分三班輪流看守，七天不准進食。此時，有金剛亥母前來，四部智慧空行母哈拉哈拉墳墓中取來婆羅門女兒之屍體，進舉行會供。外界一切刑罰經四空行轉授到屍體身上，故任何東西一點也不能夠損害噶瑪拔希，又有不動之二

十四聖地之空行來吹氣，東北方向出現吉祥天母的天兵四萬四千人，降下大風、雷電和冰雹，瘟疫流行，行刑之武士頓時死亡。國王及其隨從面前出現許多幻變奇景及猛惡護法。至第七天，所有王臣俱生悔懼，祈請噶瑪拔希原諒。修定藥師佛修法光輝，消除惡兆及瘟疫，故王臣無限敬仰，頂禮足下，加以敬奉和供養。汗王要他去蠻子地方，他按照都松慶巴的預言，願回西藏並得到國王的同意。到達秋瑪域和興貢地方時，二十四宗的全體百姓聚集，祈請修建寺廟，但未建。此時漢地之神鬼製造了違礙，他修持馬頭明王加以鎮服，制伏神、鬼、人三種業障。此後逐步返回西藏，到達楚布寺時，所有噶舉喇嘛的本尊對他加持說：「從此你那兒也不要去了。」故居於楚布寺，發展無數弟子僧人。此時，洁主八思巴任皇帝之帝師，由朝廷返回西藏，在楚布寺二人相見，二人法座相平，不分上下。噶瑪拔希對八思巴說：「以前我任蒙哥汗之應供喇嘛時，我看到你是菩薩降世，是多麼高興。」噶瑪拔希建成楚布寺經堂佛像等工程，開光之時，到眾救護神之前說：「所有神像和全部業果都是由我完成的，在未來之時，仍然按你的想法，普渡眾生，教化遍布三界之僧徒之時，我仍然要護持佛教，完成我之事業。」馬年，由杰瓦加措等人加持後，建觀世音廟，並爲僧人建誦瑪呢經之地和爲乞丐施食的資金。馬年，自知其圓寂之徵兆後，他對眾人說，米拉授記他降世於優莫雪山邊上及各種奇特之事跡。羊年一月開始得小病，三月大地不停的震動了二十一天，據說這是多丹奈絳饒瓊多杰和尼瑪多努瓦喀秘密的隨順僧徒之驅顯化身，示顯奇特徵兆和神變後，羊年九月三日涅槃。九日火葬後塑身像，當天時間成倍的延長，天降雨虹和彩虹等很多奇跡，並爲他建無數舍利塔。①

我們對以上這段史料加以梳理，與噶瑪拔希建寺相關的記載可以歸納爲如下幾點：噶瑪拔希的生卒年爲一二〇四年至一二八三年，出生地是止龍丹巴卻秋地方（vbri klung dam pa chos phyug），此地位於康區的金沙江流域。噶瑪拔希十一歲出家，後前往衛藏。一二五五

年應忽必烈之邀前往漢地，正是在前往漢地的途中「修復廢舊寺院」（rgya yul du khong gi sar ma phebs bar du yang/ste dgon gogs pa mam gso ba dang/）。在到達忽必烈的王帳以後來到甘州（張掖）：「在內地甘州（張掖）之時，拜見了十一面千手千臂大文殊菩薩，每一隻手中持一缽，缽中有一佛。文殊菩薩說：『由漢地西夏直至大海俱由你教化。』後來傳說西夏地方的幻化寺中的壁畫是他後兩世利益衆生的景象（skabs der rgya nag ke jur yod dus/vjam dpal chen po zhal bcu gcig pa/phyag stong/phyag re na lhung bzed re na sangs rgyas re bzhugs pa/zhabs stong yod pa cig gzigs/dus phyis rgya mi nyag la sogs rgya mtsho la thug par khyod kyis vdul bar vgyur gsungs nas/phyis mi nyag yul gyi sprul pavi lha khang na bris yod gsung pa ni chos rje phyi ma gnyis kyi vgro don gyi ltas su snang/）。」這是噶瑪拔希來到河西的重要記載，文中的「甘州」，藏文寫作 ke jur，上師拜謁的文殊菩薩殿，筆者以爲是張掖馬蹄寺，該寺被學者認爲是十三至十四世紀的藏傳佛教寺院②，但據藏文文獻記載，此寺最早與西夏人也有關係③。引文中西夏地方的幻化寺（sprul pavi lha khang），音譯「朱必拉康寺」，也就是噶瑪拔希因與薩迦派的矛盾從忽必烈的王帳中離開前往西夏舊地時在西夏建立的寺院「吹囊朱必拉康寺

---

①陳慶英、周閏年譯本《紅史》，第七六—八三頁；藏文本，第八七—九四頁，民族出版社一九八一年版。噶瑪拔希的傳記同樣見於《賢者喜筵》和《青史》，但主要是收錄《紅史》的文字。《賢者喜筵》的噶瑪拔希傳記見藏文本，第八八二—八九三頁，民族出版社。

②關於馬蹄寺，參看宿白〈張掖河流域十三—十四世紀的藏傳佛教遺跡〉之二「張掖馬蹄寺的藏傳佛教遺跡」，刊《藏傳佛教寺院考古》，第二五五—二五九頁。

③《安多政教史》在記載馬蹄寺時提到馬蹄寺附近有「西夏王的大塔（mi nyig rgyal povi mchod sdong）」證明此遺址原為西夏遺址。吳均譯本，第一四三頁；藏文本，第一四八頁（hor mi nyag gi mtshams su……）。

」（vphrul snang sprul pavi lha khang），這是有關噶瑪拔希的文獻提到他所建寺院時，除了噶瑪噶舉主寺之外唯一提到寺名的寺院。建寺時噶瑪拔希看到大日如來顯現，寺名中的 vphrul snang，「變化光明」應指大日如來。然而，據《賢者喜筵》所記，此寺建於今天內蒙古和寧夏交界之地①，而不是建於瓜州，我們找不到它與敦煌四六五窟聯繫的蛛絲馬跡，因為此寺是位於今天武威的涼州幻化寺②。筆者對有關噶瑪拔希的文獻，除了上面摘引的《紅史》以外，其它如《賢者喜筵》、《青史》、《新紅史》和相關的噶瑪巴傳記等作了一番檢索，沒有發現噶瑪拔希在敦煌沙州一帶建造石窟寺的特別記載，《青史》只是提到「他去到內地和蒙古各地區，特別是在木雅地區建立一所大寺」，即涼州幻化寺③。噶瑪拔希一二五六年進入蒙哥汗王帳至一二五九年蒙哥汗去世的這段時間，曾在哈剌和林建大寺廟，並在西夏和全國境內修復被毀的寺院和佛塔，並建了寺廟和修行地。但是也沒有提及寺院的名稱。《紅史》的作者蔡巴・貢噶多吉生活的年代是在一三〇九年至一三六四年，假如四六五窟確實由噶瑪拔希建於蒙元時，與蒙古王室密切的如此大的建窟活動必然在其傳記中有所表述，然而我們在相關文獻中沒有找到如此的記載。

從以上記載可以確定，噶瑪拔希接到忽必烈的邀請是在他四十七歲時的一二五三年，他在路途上用了三年時間，於一二五五年到達今日四川甲絨地區的絨域色堆與忽必烈相見。在此，我們必須注意如下史實：噶瑪拔希一二五五年晉見忽必烈並隨之赴忽必烈王帳之時，一二四四年應闊端之邀住在涼州的薩迦班智達已於一二五一年去世（此年正是蒙哥汗即位，忽必烈領掌河西之地的那一年）。當時在忽必烈王帳的薩迦派僧人是八思巴，很多文獻都記載八思巴所代表的薩迦派與噶瑪拔希所代表的噶舉派在忽必烈王帳時有衝突，陳慶英所著《元代帝師八思巴》對此評述道：

（一二五五年）噶瑪拔希到達忽必烈的營帳後，也備受忽必烈尊崇，以致一度影響到八思巴在忽必烈身邊的地位。《薩迦世系史》（第一五八頁）説，由於噶瑪拔希顯示了無數神通，所以忽必烈的王妃和大臣們都前去圍觀，並議論説從眼前的神通法力來看，似乎噶瑪拔希要超出八思巴。虔信薩迦派的王妃察必見到這一情景，對八思巴講了大臣們的議論，請求八思巴顯示神通，並説八思巴如果不顯示神通，恐怕忽必烈不只不滿意，還有改變心意的可能，也就是説忽必烈有轉而尊奉噶瑪拔希爲上師的可能。在這種情況下，八思巴只得向忽必烈及其王妃大臣顯示了刀截自己身體四肢、證明受五部佛佑護的神通，於是忽必烈等人都堅持相信沒有任何人的斷證功德能夠超過八思巴（《紅史》第九一頁；《賢者喜筵》第八八九—八九一頁）。噶舉派人士所著《紅史》《賢者喜筵》則説，噶瑪拔希與忽必烈會見後，忽必烈要他隨侍左右，他不願意，終於離開忽必烈到涼州、甘州一帶建寺傳教。西元一二五六年當他準備返回西藏時，蒙哥汗派人前來招請他，當年五月，他抵達昔剌兀魯朵諸王會聚之所，與正在該地與諸王商議攻宋事宜的蒙哥汗、阿里不哥會見。噶瑪拔希使蒙哥汗君臣皈依了佛教。噶瑪拔希選擇蒙哥汗爲依靠，才使八思巴與忽必烈的關係得以繼續發展。④

噶瑪拔希在忽必烈的王帳中住了不到一年，就決定返回西藏，在返回西藏的路上，噶瑪拔希在木雅（西夏）地方（在內蒙和寧夏交界地方）建立了我們上文提到的涼州幻化寺。寺

①《賢者喜筵》，藏文本下册，第八八八頁，民族出版社一九八六年。

②此寺位於武威市東南二十公里處。寺內有薩班靈骨塔，武威城內另有噶瑪拔希塔。

③郭和卿譯《青史》，第三一八頁。

④陳慶英《元代帝師八思巴》，第七一—七二頁，中國藏學出版社。

院建造的時間應爲一二五三或一二五五年至一二五六年。恰在此年（一二五六）蒙哥汗即位，遂即招請噶瑪拔希前往，奉爲國師，據說並賜以金線鑲邊黑帽，據稱噶瑪噶舉被稱爲黑帽係即源於此時。噶瑪拔希到達蒙哥汗王帳之後的四年間，拜訪了很多地方，建造了衆多寺院，在他準備再次返回藏地，居於名爲「伊拉」的漢藏邊地之時，蒙哥汗去世，他的兒子阿里不哥在與忽必烈的王位爭奪中失勢，忽必烈即位，時爲一二六〇年。其時，忽必烈對噶瑪拔希當初未能留在自己王帳而投靠蒙哥汗十分不滿，於是將噶瑪拔希投入監牢，施以重刑後流放邊地三年，時爲一二六一年至一二六四年，此後釋放並以極高禮儀迎入王帳。此後，噶瑪拔希啓程返藏，據說沿途在康青一帶傳法，歷時八載①，於一二七一年（至元八年）回到西藏後即開始擴建修葺楚布寺，使之稱爲噶瑪噶舉派的另一主寺。

如果我們將敦煌四六五窟的開鑿與噶瑪拔希的事跡聯繫起來，此窟建造的時間只能有兩種可能：第一種可能是建於一二五六年至一二六〇年之間；第二種可能是建於忽必烈定國號爲元以後。我們先來看第一種，噶瑪拔希最初是由忽必烈邀請至今天四川的甲絨地方與之會見，時在一二五三年（有的文獻說路途用了三年時間，到達甲絨色堆是在一二五五年）②。如上所述，八思巴等薩迦派僧人已經先於噶瑪拔希居於忽必烈王帳，而且兩個教派之間存在矛盾，忽必烈本人與八思巴亦有世交，所以，這段時間忽必烈不可能爲噶瑪拔希的噶舉派僧人建寺，文獻所記此間噶瑪拔希主要是修復西夏故地的寺院。從一二五六年噶瑪拔希投靠蒙哥汗至一二六〇年被忽必烈下獄前的四年時間是唯一可能建寺的時間，我們上面的引文中也表明噶瑪拔希此間在很多地方建有寺院。假如噶瑪拔希到達蒙哥汗王帳後的第二年開始建寺，像四六五窟這麼大的壁畫石窟寺，不可能在一至二年的時間內建成，依此推之，四六五窟沒有完工之際，噶瑪拔希已被忽必烈下獄流放。極爲重要的一點是，自一二五一年蒙哥汗即

位至一二六〇年忽必烈登基以前，將河西③一帶一直歸屬忽必烈統轄，瓜沙自然在忽必烈統轄之下；蒙哥汗的駐地當時是在昔剌兀魯朶（和林）。況且蒙哥汗與忽必烈素不相合，居於忽必烈王帳的薩迦派僧人與噶舉派僧人亦有間隙，我們很難想像一二六〇年將噶瑪拔希投諸牢獄的忽必烈會容忍蒙哥汗寵信的這位上師在自己的領地上修建寺廟，也很難設想薩迦派僧人會熟眠臥榻之側有人酣睡。假如四六五窟建於此時，只能是薩迦派而不是噶瑪噶舉派。

作爲噶瑪噶舉寺廟的四六五窟，另一種可能的時間是在忽必烈釋放噶瑪拔希將之迎入朝廷之後，即一二六四年以後。此時，噶舉派與薩迦派的矛盾已趨於彌合，忽必烈本人也開始看重噶瑪噶舉派。一二六四年，忽必烈釋放噶瑪拔希並准許他各處自由傳教，也就是在這一年噶瑪拔希由元都城返藏，其間沿途講經說法八年，回到西藏的時間是一二七一年。從一二六一年至一二六四年被忽必烈流放，在內地的時間從一二六四年算起，至一二七一年爲八年。十二年之後（一二八三年）在楚布寺圓寂。因此，四六五窟若爲噶瑪拔希所建，其時限就是在忽必烈即位至定國號爲元（一二七一年）之間。考慮到噶瑪拔希入獄流放的時間，自一

①此處採用《藏漢大辭典》的說法，見該辭典上冊第一〇頁。

②「甲絨色堆」在《賢者喜筵》中記為「絨域色堆」（rong yul gsel stod），見面的時間是木雞年，《賢者喜筵》藏文本，第八八八頁。

③此處的「河西」是一個複雜的概念。蒙古人所謂的「河西」一詞，據稱來自金人，是金人對位於其西的西夏人的稱呼，蒙古人則將原西夏（唐兀）所在的地區都稱為河西。實際上涼州至永昌一帶似為闊端後裔所據，甘州（山丹）即沙州一帶為察哈太漢之封地。說忽必烈統領河西，但他的居地在元上都，河西一帶的情景較為複雜。

二六〇年向後推遲三年，四六五窟建寺的時間就是一二六四或一二六五年至一二七一年之間，也就是他外出講經說法的這八年時間。然而，藏文有關噶瑪拔希的文獻並沒有提及他在遊方傳教之時建大石窟寺的記載，只是提到到達環吉堡（hun ci mkhar）時，爲受瘟疫所苦的百姓祈請藥師佛降下甘露；並於漢地臨洮地方（shing kun mkhar）召請馬頭金剛降服漢地妖魔，修葺殘破毁壞的寺院，沒有提及大師到過敦煌一帶①。

以上，筆者將二世噶瑪巴與四六五窟的建立可能存在的歷史聯繫進行了梳理，歸納出噶瑪拔希建立此窟的兩種可能的斷代時間，即一二五六年至一二六〇年與一二六四年至一二七一年，更爲可能的是後一種，因爲第一種時間處於教派對立時期，所建寺院壁畫內容不可能出現教派內容雜糅的情景。然而，現存的四六五窟題記說明噶瑪拔希建立此窟的可能性是不存在的。

四六五窟的漢文題記，其中最早的是前室北壁白粉下刻劃的至大紀元②。假如我們對出現的題記進行統計，發現只有一條至大紀元的題記，這是此窟出現的最早的漢文題記（一三〇八—一三一一）。其它大部分都是至正紀元的題記，最晚的是前室西壁門南側北元宣光三年的刻劃題記。所有的漢文題記都寫於四六五窟的前室。留下題記的人除了僧人之外，也有俗人遊客③。這一切似乎都表明這樣一個事實，該窟在元代初年已經廢棄。因爲無論是噶瑪噶舉修習的上樂金剛與金剛亥母壇城法，還是薩迦派修習的喜金剛與無我母的壇城法，都是師徒口耳相傳，密不示人的藏傳密宗教法，其修法壇場極爲隱秘，其它教派的僧人都無從窺探，更何況俗人如何能夠進入窟室在牆壁上隨便塗畫了。此窟在元一代仍然被遊人稱爲秘密

①《賢者喜筵》講到噶瑪拔希從元中都出發，用八年時間抵達楚布寺。在返藏途中「當其抵達漢地環古堡時，各種流行瘟疫正困擾著此地，上師祈請依怙神保佑，於是派慈悲藥師佛（下界），從佛手及佛唾液中流落到池塘、井及泉眼等處，而加持成藥水，凡飲水者疫病即除。此事促使眾人信服，信眾無數。臨洮附近為漢地之首要處，所有漢地之神鬼顯示神變，其時黑風捲走土石，其時一匹烈馬躍出墜落大師身前，並立刻立起來成為一個九頭十八臂之馬頭金剛，馬嘶狂吼，大師遂予以鎮壓，此馬頭金剛於此獻身。眾人見其身色赤紅。然後將漢地、蒙古、西夏及維吾爾等所有一切眾生召集起來，躬身佛法。流行各地之疫病被斷除，混亂被平息。並令修葺諸舊寺破殿」。（de ltar rgyal po gdug pa can btul te pho brang cong to mkhar nas gtan bteg/lo brgyad kyis mtshur phur phebs/rgya yul hun ci mkhar du phebs dus nad yams sna tshogs pas yul de nyog nyog por gyur pa la mgon skyabs su gsol ba btang pas sman gyi blavi thugs rje bskul/rdzing dang khron pa dang chu mig rnam la phyag nas dang zhal chab vthor te sman gyi chur byin gyis brlabs pas chu vthungs tshad kyi nad zhi/thams cad dad de bkur bsti mthav yas shing shing kun mkhar dang nye ba rgya nag gi mgor rgyavi lha vdre thams cad kyis cho vphrul bstan/rlung nag gis sa rdo khyer ba byung/chibs rta rgod cig yod pas vphags nas sku sa la lhung/de ma thag rta mgrin dbu dgu phyag bco brgyad par bzhengs te rta skad gshugs glung blangs pas zil gyis mnan te srog snying phul/mi rnam kyis sku mdog shin tu dmar bar mthong/rgya hor mi nyag yu gur sogs kyi skye bo thams cad vdus pa chos la bkod/gar byon gyi nad yams chad vkhrug rtsod zhi/dgon sde mchod khang vkhogs pa rnams gsor bcug）漢譯文參看黃灝〈「賢者喜筵」譯注四〉，刊《西藏民族學院學報》一九八七年第二期，第五九頁，藏文原文參看民族出版社一九八六年藏文本，第九〇〇頁。

②這條題記不見於敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》，但宿白在其著作中提及（《藏傳佛教寺院考古》，第二四五頁），伯希和《敦煌石窟》一書載有此條題記：「至大二年四月十五日」，參看 Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Paris, 1914-1925, tome VI, p.36.

③其中俗人如前室東壁北側上端墨書「至正十四年二月十六日寧夏在城住人焦子儀米狗義一行二人到此記耳」。

窟①，與榆林窟二十九窟被稱為「秘密堂」，藏諸衆窟之極深處的情景相仿。因此，四六五窟在出現題記的至大年間，已經棄置不用很長的時間了。如果此窟的創建是「為蒙古上層尊崇的純粹的藏傳密教的洞窟」而由噶瑪拔希於一二五六年至一二六〇年之間或者一二六四年至一二七一年之間所建；或由八思巴建於一二五一年至一二七六年，那麼到此窟被廢棄的時間大約也就是十到二十年時間，在元代初年此窟已經完全凋敝，遊人的刻劃表明在元時根本不在此窟舉行法事。為蒙古上層所建如此巨大的壁畫窟，在建成之際即棄置一邊，無論如何也難以理解。或許如楊雄所言，噶瑪拔希的個人遭遇可以解釋此窟的被廢，二世噶瑪巴被忽必烈流放是在一二六一年，其建窟的可能年代是一二五六年至一二六〇年，從他到蒙哥汗王帳的第二年開始建窟，至一二六一年見執於忽必烈，二至三年的時間此壁畫窟可能剛剛完工。三年之後，忽必烈就釋放了噶瑪拔希，而且對他尊崇有加。八思巴本人和噶瑪拔希的個人關係也非同一般，八思巴返藏途經楚布寺時，兩位大師相見甚歡，況且大師回到楚布寺的這段時間（一二七一—一二八三）寺院正在重修，得到朝廷的衆多賞賜，如日中天，不可能在此時廢掉噶瑪拔希建立的寺院。噶瑪拔希於一二六四年返藏講經說法的八年之間，其主要的事跡就是修復被毀壞的寺院，假如是一二五六—一二六〇年噶瑪拔希自己建立的窟室被廢，以噶瑪拔希與八思巴平起平坐的赫赫聲名，此石窟寺早被修葺一新，何況元代以後的幾個皇帝，都十分推崇噶舉派，文宗、順帝等皆召請噶舉派上師灌頂傳授密法②。作為噶舉派修習壇場的四六五窟在元初被廢同樣不可理解。

四六五窟的蒙文題記印證了如上說法。

宿白記載四六五窟兩側禪室繪有佛塔，上有八思巴文一行③。八思巴一二六〇年奉忽必

烈之命制蒙古新字，一二六四年任總制院事，一二六五年返藏，一二六七年重返大都，一二六九年貢獻新字，頒行全國，是爲八思巴文。時至沙州一帶出現八思巴文，當在立元以後。忽必烈一二九五年去世以後，這種文字就不再使用。此條題記可以看作最早的蒙文題記，很遺憾，筆者沒有看到這條題記的內容。四六五窟前室出現的幾條回鶻蒙文題記年代都是在至正年間，而且是一般的遊人題記，假如此窟是噶瑪拔希等專爲蒙古王室而建的皇家寺院，在

①前室窟口南壁上部白灰下赭書題記

…… 府　北塔寺僧人

達吉祥秦州僧

……吉祥山丹

……記於元統三年

……八日到此　（秘）密寺

記耳

②參看黃灝譯《新紅史》「蒙古王統」一節。

③宿白《藏傳佛教寺院考古》，第二四五頁：「此窟兩側各有禪室多所，禪窟前方原鑿通廊與四六五窟前室相通。原北側廊內上方崖面塗抹白粉牆皮，繪褐色噶當覺頓式佛塔一座。塔南側書『深入禪定』，再南有漢文六字真言。塔北側書『見十方佛』，再北有八思巴文一行，漢文四行。塔上方墨書梵、藏、蒙文各一行。」

後世蒙古人所留的題記中可能會有所反映。然而，我們在這些題記中找不到這些線索①。

二、第四六五窟西夏文題記與四六五窟壁畫及西夏藏傳風格繪畫的關係

筆者認爲最能說明四六五窟斷代問題的題記之一就是四六五窟出現的西夏文題記了。四六五窟的西夏文題記共有兩處，一處是墨書，另一處是印記很深的刻劃，都在前室的南壁中央②。從書寫的位置來看，似乎表明這是最初寫成的題記，因爲其它漢文或年代較晚的回鶻文題記都散布在前室牆壁的四邊。第一條題記是四六五窟前室南壁中部墨寫的一行西夏文，據史金波翻譯，爲：「燒施作者長法……。」所謂「燒施」，即護摩法、火供，藏文作 sbyin-sreg 或 sreg blugs，梵文作 homa、藏傳佛教密宗常用的儀軌，但並不是某個特定的教派，如噶舉派或薩迦派獨具特徵的儀軌。第二條題記的劃文二行史金波譯爲：⑴「七字咒十七萬」；⑵「長咒一萬八千」。將兩條西夏文題記結合起來分析，可知它所記述的內容與漢文、蒙古文題記單純的遊人題記截然不同，題記記載了此窟進行過的法事活動，證明寫作題記以前的某一段時間西夏人或許曾在此窟附近曾舉行護摩儀軌。西夏佛教有延請藏僧舉行護摩儀軌的傳統，例如乾祐十五年（一一八四）仁孝發願刻印漢文《佛說聖大乘三皈依經》，該經由蘭山智昭國師德慧奉詔譯。命國師、法師禪師及僧官等燒施結壇、誦咒、施食、懺悔、放生、餵囚、飯僧、印造佛經五萬一千卷，彩畫功德五萬一千餘卷。如此法事在乾祐二十年（一一八九）也舉行過一次，在大度民寺延請國師作求生兜率內宮彌勒廣大法會，其施經發願文寫道：「……就大度民寺作求生兜率內宮彌勒廣大法會，燒施結壇作廣大供養，奉廣大

施食。……散施番漢《觀彌勒上升兜率天經》十萬卷，漢《金剛普賢行願經》、《觀音經》各五萬卷，暨飯僧放生濟貧……諸般法事，凡十晝夜……。」所謂「燒施結壇」，就是在密

①整個敦煌莫高窟、榆林窟出現的回鶻蒙文題記共五十處二十八條，其中六字真言題記最多，共二十三處，只算作一條。題記中有明確紀年的四條，最早為至治亥年（一三二三）、至正六年（一三四六）和至正申年（一三四四／一三五六／一三六八）時代最晚的為乾隆二十三年（一七五八），即使從書寫風格分析，題記書寫的上限是元代初年。四六四窟出現至正亥年的題記。四六五窟出現的蒙文題記為：

……二十八年七月二十……

六字真言蒙文題記

由肅州啟程的我們僧格奴，吉斯僧格、達魯花赤（官）圖熱等人，在吉祥的巳年二月初十來到瓜州天廟叩拜，返回時書題記留給後人看。

午年七月十日從永昌府來的我們道爾吉等人給此寺廟叩拜後開往沙州的石窟寺去了。（為此）留題記給後人。

至正申（年）……

吉祥的午年七月二十六日，從騰格里（？）沙漠來的我們仲蘇、捏麼根、格日迪、套卜其等人給寺廟叩拜來了。我代法師寫了。

吉祥的巳年……月十日，從肅州……吉斯僧格，達魯花……這沙州的……寶……山寺廟叩拜來了。返回時為後人留題記。參看敦煌研究院考古研究所、內蒙古師範大學蒙文系〈敦煌石窟回鶻蒙文題記考察報告〉，《敦煌研究》一九九〇年第一期，第一—一九頁。

②關於四六五窟西夏文題記，參看史金波《西夏佛教史略》，第二八八、二九二頁。

乘壇場建成以後舉行火祭儀式。四六五窟內的圓壇正好就是密乘壇場，窟內壁畫某些色彩（如紅色變爲褐色甚至黑色）或許就是當時窟內曾經燃放煙火所致，因爲壁畫色彩顏色的改變與建窟的時間不成比例。所以只有西夏文題記與此窟所繪內容及相關的儀軌有直接聯繫，表明題記寫作的時間距該窟仍在使用的時間不是很長，但此題記因屬刻劃，題記出現時此窟已經棄置不用了。沙州河西一帶一直有西夏遺民居住，西夏文的使用也一直延續到元一代，如元至正八年（一三四八），西寧王速來蠻重修莫高窟的功德碑，其六體文中就有西夏文，但四六五窟的西夏文是否就是元時的西夏文尚需探討①。如果此窟西夏文題記爲元時西夏文，窟內所留題記應與其它文字，如漢文和蒙古文題記所記內容相似，何來燒施長法之說？其次，敦煌莫高窟蒙元時期的窟室有一、二、三、九十五、一四九、四六二、四六三、四六四、四六五和四七七。除了四六四窟和四六五窟之外，其它的蒙元時期的窟室沒有出現任何的西夏文題記，比鄰四六四、四六五窟帶有蒙古裝束供養人圖像的四六二窟也沒有任何的西夏文題記。相反，緊靠四六五窟南方的四六四窟出現的西夏文題記在所有莫高窟洞窟中最多，共有十三條之多。因爲四六四窟實際上是西夏時期建造的窟室，出現西夏文題記是順理成章的。我們還應該注意如下事實：⑴整個敦煌莫高窟蒙元時期窟室只有四六五窟有西夏文題記；⑵榆林窟在十七個窟發現一百多條西夏文題記，然而，在蒙元時期的繪藏傳佛教內容的榆林窟第四窟卻沒有任何的西夏文題記（與之相鄰的第三窟則有數條西夏文題記），說明西夏文當時已不在普通人中流行，後代一些西夏文的個別碑刻並不說明這種文字的使用，如同碑刻中的梵文，而四六五窟的西夏文是遊人隨意的刻畫，說明這種文字仍被使用。這足以使我們對四六五窟的斷代重新考慮。此外，榆林窟出現的所有西夏文題記，除了三十三窟外室西壁三行中的「申年元月……四日……」②記明年代外，其它西夏文題記都沒有寫明紀年，據陳

炳應的統計，現在可以考訂出來的漢文西夏文題記中，紀年最早的是六十五窟的大安十一年（一〇八五年），而西夏佔領瓜州和沙州是一〇三六年；最晚的題記是莫高窟四四三窟題記，是光定己卯九年，即一二一九年，距離夏滅的一二二七年只差八年，但此題記爲漢文題記，西夏文有紀年的題記較早的還有榆林窟二十五窟雍寧乙未元年（一一一五）題記，但此窟是中唐吐蕃窟。在蒙元一代沒有出現任何有關西夏的漢夏文題記。假如四六五窟是建於蒙元時期或十三世紀末期的窟室，裡面出現的西夏文題記似乎不能只用西夏文的沿用來加以解釋。從西夏文的刻畫題記表明此窟被廢的年代應該更早。

近日出版的《敦煌莫高窟北區洞窟發掘報告》出土的西夏文文獻，印證了筆者以上的分析是大致正確的。在屬於莫高窟洞窟編號的四六五窟和四六四窟中，發現了數件重要的西夏文文獻：四六四窟的活字刻本西夏佛經殘片有關於大傘蓋佛母的儀軌（464A:53），佛經封

①元昊於一〇三六年（夏大慶元年）主持創立西夏文字，並「教國人紀事用蕃書」（《宋史・夏國傳》）。瓜沙石窟中最早的西夏文紀年年代距西夏文字創制已有四十八年之久，這並不是西夏文在這一地區流行較晚。目前發現最早的西夏文獻是瓜州審判檔案殘卷，夏天賜禮盛國慶元年，西元一〇七〇年（藏中國社科院民族所）。在西夏文字創制後的三十多年，官員即可以之審案，可見當時西夏文字的流行情景。現在知道最早的西夏文應用是毅宗諒祚時的「福聖」錢，「福聖」是西夏毅宗朝「福聖承道」年號的簡稱，年代為一〇五三—一〇五六年。黑水城出土的西夏文獻最早的是惠宗大安十一年（一〇八五年），其餘絕大多數文獻的年代是崇宗、仁宗兩朝，即一〇八六—一一九五年間。這個時期是西夏文廣泛應用的時期。瓜沙石窟中的西夏紀年也說明了這一點。

②陳炳應《西夏文物研究》第一三頁譯為「申年六月十四日」。

面（464D:118），十相自在圖（464A:49）以及罕見的泥金寫經殘頁（464 A:50）。四六五窟所出西夏文《三才雜字》，是早期刻本，因為西夏文《三才雜字》有寫本和刻本之分，刻本為西夏初期，寫本寫於乾祐十八年（一一八七）和乾定二年（一二二四），四六五窟發現此書刻本，可以作為我們判定此窟年代的參考，因為管主巴沙州所施西夏文大藏經並不包括世俗文書①。

那麼，四六五窟會不會是西夏所建？

西夏建國於西元一〇三八年（宋仁宗寶元元年），至一二二七年（宋理宗寶慶三年）被蒙古所滅，歷時一八九年。西元一〇三六年（宋仁宗景祐三年），西夏攻陷瓜（今甘肅安西縣）、沙（今甘肅敦煌縣），一直到西夏亡國，瓜沙隸屬西夏長達一九一年。敦煌莫高窟判定的西夏窟室多達七十七個，但大部分都是利用前代洞窟重修的，幾乎沒有建造新窟；榆林窟的西夏窟室約十一個，大部分屬於新建②。假如莫高窟四六五窟建於西夏，應與榆林窟西夏洞窟的建窟時間互相比照。然而，我們將榆林窟二十九窟繪有藏密內容的壁畫與四六五窟壁畫加以比較，這些作品是典型的西夏藏傳圖像而非純粹的藏傳圖像。二十九窟圖像本身與黑水城繪畫非常相似，表明它們是同一時期創作的作品。與黑水城作品一樣，榆林窟西夏繪畫遵奉的也是莫高窟四六五窟代表的藏傳風格。

其次，西夏帶有西藏風格的繪畫經歷了如下的發展過程：首先是完全引進上述風格的作品，這一時期帶有此類風格的西夏繪畫由於完全按照傳入的粉本作畫，所以其繪畫風格與同一時期的西藏繪畫在畫面構圖方面大致相同，尤其在造像學上沒有區別。然而，即使是此期作品與波羅作品和衛藏作品相比，在畫面的色彩、背景、飾物，特別是風景的處理等方面仍然具有自己的特點。此類作品如黑水城等地見到的上樂金剛雙身像和金剛亥母像，作品的年

代相對較早；第二期的作品是將外來風格與本地風格相互不甚協調的糅和在一起，從此期作品中我們可以看到西夏人正在努力的創造自己的藏傳佛教圖像畫，例如黑水城畫在絲綢之上的那些唐卡作品；第三個階段是西夏人將外來的風格與自己的繪畫傳統結合起來，創造出了一種比較和諧的新風格，例如黑水城的阿彌陀佛唐卡和榆林窟二十九窟的藏傳壁畫。從以上現象引起筆者思索的是，榆林窟出現的反映藏傳密教內容的作品，完全是西夏風格而非典型的藏傳風格，應該是在西夏人將外來風格本土化之後的作品，四六五窟壁畫帶有典型的波羅衛藏風格，其創作的年代應在榆林窟之前。

假如四六五窟建於十三世紀後半葉，排除西夏佛塔出土雙身圖像的因素不談，與之可以比較的存世作品只有拉達克阿爾奇寺拉康索瑪殿的壁畫，這些雙身圖像創作於十三世紀前後，是具有受到克什米爾風格強烈影響的西部藏區繪畫風格，例如人物造型碩壯短拙，喜用暈染技法而不是完全單線平塗。壁畫所見雙身圖像包括大幻金剛、喜金剛、文殊金剛和時輪金剛四幅（圖版三—二—十六）。然而，我們發現四六五窟雙身圖像與拉康索瑪殿雙身圖像風格截然不同，這種不同並不僅僅是繪畫風格的差異，而是造像形式的區別。例如，四六五窟的上樂金剛雙身圖像的造像樣式與現今遺存的東印度波羅上樂金剛像的頭飾完全相同，但與拉康索瑪殿上樂金剛像大異其趣；四六五窟大幻金剛像爲二臂早期樣式，拉康索瑪殿的大幻金剛與後期造像圖集所繪大幻金剛造像持物、標誌完全一致，後者的時輪金剛像也是如此。

①史金波〈敦煌莫高窟北區出土西夏文獻初探〉，《敦煌研究》二〇〇〇年第三期，第一—一六頁。

②參看劉玉權〈敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期〉，《敦煌研究文集》一九八二年第三集，第二七三—二七五頁。

三、第四六五窟東壁供養人像及其裝束考

楊雄斷代的另一個重要的證據是出現在四六五窟東壁門上的供養人像。楊雄認爲閻摩敵右側的著冠供養人所戴帽子爲傳自噶瑪拔希的噶瑪噶舉派上師所戴黑帽。供養人身後的雲狀突起表示上師在修習噶瑪噶舉的拙火定。對此，筆者有如下疑問：

1. 將現在能夠見到的噶瑪噶舉上師所戴僧帽與之比較，噶瑪噶舉的黑帽與此帽的樣式大不相同。噶瑪噶舉黑帽的最早樣式見於黑水城「藥師佛」唐卡（圖版五－四－一），將其中的黑帽與四六五窟出現的帽子樣式（圖版五－四－二）比較，毫無共同之處，可以肯定它不是噶瑪噶舉派的黑帽。因爲我們在第二章第五節論述西夏上師像與供養人圖像時，在很多黑水城唐卡的下方上師像所戴冠帽都是這種樣式，這些圖像因爲甚爲細小而不易觀察，但是筆者檢出榆林窟第二十九窟出現的西夏「國師」像，其所戴冠帽正是如此樣式（圖版三－四－四），可見這種樣式遵從了四六五窟的樣式。筆者推測這種帽子有可能是藏傳佛教早期寧瑪派的上師冠帽。況且我們也不能設想噶瑪噶舉以前沒有僧帽，只是在接受了元帝的僧帽之後其僧人才開始著僧帽並以此帽作爲該派的名稱。假如以黑帽作爲噶瑪噶舉成爲一個佛教宗派的標誌。噶瑪噶舉由於該派所修那若六法等密乘瑜伽法術等與西藏本身的民間宗教和巫術有一定的相似之處，筆者分析其黑帽的淵源即在於此。藏文「黑帽」（zhva-nag）或「戴黑帽者」（zhva-nag-pa）的本意是「巫師」或「戴黑帽跳神者」，本教即被稱爲「黑教」，本教巫師被稱爲「戴黑帽者」。無此緣由，元朝皇帝絕不會賜黑帽予之，因爲藏人和蒙古人信仰中，尚白，黑色代表罪惡①。事實上，蒙哥汗賜噶瑪拔希黑帽之事除了撰於後代的藏文史書

《土觀宗教源流》外，現在見到的時代較早的藏文文獻都沒有提及蒙古皇帝賜噶瑪拔希黑帽的史實，如《紅史》和《賢者喜筵》。《賢者喜筵》認定噶瑪噶舉戴黑帽的傳統始於都松慶巴，在提及黑帽起源時寫道：「當其（都松慶巴）剃髮之際，智慧空行母及無上密乘本尊泗魯迦之諸神爲其繫上由空行者頭髮製作的黑帽冠冕，爲其能聚集一切諸佛之事業，遂向其獻名噶瑪巴，因見到這種情況，故以後（都松慶巴及其派系）即執黑帽②。」此外，帽子的顏色不能確定就是黑色。筆者在第二章第一節論述「藥師佛」唐卡時，分析了西夏王室賜與國師黑帽的可能性。

2. 楊雄將僧人像身後的火焰狀背龕（圖版五—四—三）看作是噶瑪噶舉派僧人在修習拙火定，並依此印證他們是戴黑帽的僧人。實際上，這種圖像身後類似火焰狀的突起是早期西藏繪畫表現修行岩窟的一種變化形式，因爲我們在黑水城唐卡的僧人像背龕（圖版五—四—四）和寧夏賀蘭縣宏佛塔所出上樂金剛唐卡下方的大成就者像中（圖版五—四—五）同樣看

---

① 如 nag-chen「罪大惡極」；nag-can「罪犯」。

② 黃灝〈「賢者喜筵」譯注一〉，《西藏民族學院學報》一九八六年第二期，第二八頁，民族出版社一九八六年藏文本第八六〇頁。（karma pakish la hor rgyal pos las kavi zhav nag po zhig phul bas de phyin gyi skye brgyud rnams la zhav nag can du grags par nges so, p.116）（gtsug phud dor bavi tshe ye shes kyi dav ki ma dang vkhor lo sdom pavi lha tshogs kyis mkhav vgrovi dbu skra las byas pavi zhav nag gi cod pan bcings te sangs rgyas thams cad kyi vphrin las gcig bsdus su mdzad pavi phyir karma pa zhes mtshan gsol bar gzigs pas phyis dbu zhav nag po bsnabs）《土觀宗教源流》則認為都松慶巴時代戴黑帽僅僅是一種說法，是在元朝皇帝賜給噶瑪拔希一頂黑帽後，故對噶瑪噶舉派才以黑帽派相稱。

到如此的畫法①。所以，我們不能說雲狀突起就是修習拙火定。

3.整個東壁描繪的都是大黑天神及其眷屬神：門北所繪爲四臂大黑天神及其眷屬；門南所繪爲二臂大黑天神持梃護法及其眷屬吉祥天母和獨髻母；門頂上方繪有大黑天神的化身像、眷屬來丹那布以及與大黑天神像同時出現的閻摩敵。作爲金剛乘佛教的護法神，大黑天神在藏傳佛教中出現較早，並且隨著吐蕃的擴張傳播到于闐、敦煌一帶，在作爲壁畫榜題文字的敦煌漢文寫卷S2113（年代在八九六年以後）其中就錄有「摩訶迦羅神守護于闐國」榜題②。藏傳佛教中一種二臂持梃大黑天神圖像，是在後弘期由大譯師仁欽桑布（九五八—一〇五五）由印度介紹到西藏。藏文文獻記載，仁欽桑布在菩提伽耶附近的屍林看到了腳踏屍身的大黑天神現身，此後在菩提伽耶的寺院手持顱缽和剝皮刀，持梃的大黑天神現身，遵從大師前往雪域護法③。拉達克阿爾奇寺譯師拉康門廊十一世紀的壁畫就繪有大黑天神造像，早期的藏傳寺院通常也是把大黑天神像繪於寺門門廊一壁，四六五窟尊奉的是早期樣式。初期的大黑天神都是寧瑪派和噶當派的神靈，薩迦派興起以後將大黑天神，特別是二臂持梃身形的大黑天神作爲該派特尊的神靈，然而，噶舉派修習儀軌中並不包括大黑天神④。按照楊雄所說，窟門上方的供養人爲修習拙火定的噶瑪噶舉派僧人，爲什麼與薩迦派尊奉的大黑天神描繪在一起，而且讓他們頭部朝向作爲大黑天神眷屬神的來丹那布和閻摩敵一側？如果此窟建於一二五六—一二六〇年，此時蒙哥汗與忽必烈，薩迦派與噶瑪噶舉派的關係都非常緊張，噶瑪拔希最初是由寵信薩迦派的忽必烈邀請，因爲與薩迦派的矛盾才拒絕忽必烈的懇請轉投蒙哥汗。這段時間建造的石窟寺如何出現整壁薩迦派尊奉的大黑天神像？

四、四六五窟藏文題記與獨煞神堂問題

實際上，在本文下篇開始時筆者提到謝稚柳和金維諾教授的斷代，金維諾認爲四六五窟是吐蕃窟。

金維諾教授對敦煌四六五窟的斷代在作者發表的一系列論著中都有所表述⑤，以《中國壁畫集·藏傳佛教寺院壁畫》第一卷序言〈古代藏區寺院壁畫〉最爲全面，金維諾寫道：

---

①Mikhail Piotrovsky, LOST EMPIRE OF THE SILK ROAD Buddhist Art from Khara Khoto（X-XIIIth century）Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa,1993，圖版二十七上樂金剛圖。《西夏佛塔》，第一八三頁，圖版三十六。

②張廣達、榮新江〈敦煌「瑞像記」、瑞像圖及其反應的于闐〉，收入《于闐史叢考》，第二二一頁，上海書店出版一九九三年。

③Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh; 1977 Boulder, p.99。唐代僧人義淨《大唐西域求法高僧傳》記載，印度寺廟門前有神像，稱為麻曷葛剌，實為醜身王。可見仁欽桑布見大黑天神一事不謬。

④現在流傳於世的早期大黑天神唐卡，幾乎都是薩迦一派的上師委託訂製。著名作品如私人收藏的持梃護法（斷代一二〇〇年前後），圖齊藏品中的二臂持梃護法（藏洛杉磯郡立博物館）。

⑤如金維諾〈敦煌窟龕名數考補〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第三二—三九頁；金維諾主編《藏傳佛教寺院壁畫》第一卷序言，天津人民美術出版社一九八九—一九九三年；金維諾、羅世平《中國宗教美術史》，第一六五—一六八頁，江西人民出版社一九九五年。

吐蕃時期的佛寺壁畫幾乎全部被毀，而佛教聖地敦煌遺存的中唐（吐蕃佔領時期）壁畫成為我們瞭解吐蕃早期壁畫的重要寶藏。建中二年吐蕃佔領沙州，一直到大中二年，敦煌在吐蕃統治下，佛教有了進一步的發展，石窟興建的規模幾乎直追初唐盛世，又創開鑿大窟的先聲，有名的七佛堂、獨煞神堂都是修建於此時。在造像樣式上，除了繼承前代的多種經變，又增加了新的圖樣。文殊菩薩變的繪製，其精美程度達到了新的高峰，並且在經變的世俗人物中，出現了吐蕃贊普的形象，使古老的維摩變具有了新的時代氣息。特別值得注意的是藏式佛教圖像的出現，敦煌藏經洞保存下來的吐蕃時期的絹幡畫，其菩薩造型和大昭寺殘存壁畫上的菩薩，極其相似，可以相互印證其創作年代大體相同。敦煌吐蕃時期壁畫雖然大部分仍是當地的匠師繪製的，但是這時出現了不同於中原傳統的藏式圖像，這一方面是有藏式粉本的傳入，同時也會有藏區的畫師來到敦煌，參加了佛畫的繪製。

敦煌四六五窟是遺留下來的有明確紀年的洞窟，在主室窟門南側有藏文題記：「蕃二十五年全窟建成。」可黎可足是唯一使用年號按順序紀年的吐蕃贊普，據《唐書・吐蕃傳》：長慶元年（西元八二二年）唐與吐蕃會盟，「策署彝泰七年」。唐蕃會盟碑上長慶元年、二年、三年，也對照為彝泰七年。八年、九年，由此知道可黎可足的年號是彝泰，西元八二一年為吐蕃彝泰七年。據《布頓佛教史》、《紅史》、《賢者喜宴》、《漢藏史集》等藏文資料記載，可黎可足在位二十七年，此窟建成於蕃二十五年，當即可黎可足在位的彝泰二十五年（西元八三九年）。敦煌第四六五窟在宋以前，被稱為獨煞神堂（見於道眞的《臘八燃燈分配窟龕名數》卷），這是一個專畫藏式密宗圖像的秘密堂，它為我們瞭解藏式變相提供了全新認識，過去一直以為雙身或大怖畏的形象出現在後弘期，或者認為這種藏式圖像沒有元代以前作品，但是敦煌第四六五窟的實物，卻說明早在西元八三九年以前這種圖像已經形成完整體系。

獨煞神堂是以中間刹心神像爲主體的殿堂，窟頂及四壁畫有十二鋪大型變相，主尊塑像已不存，但從密宗佛壇仍可想見藏式主尊原來的布局。窟內壁畫保存基本完整，窟頂爲大日如來和四方佛，入門東壁北側爲大威神，南壁爲庫藏神和天帝釋，其它三壁分別爲親近歡長龍王、白鳥天女、馬頭羅荼王、大黑天、大梵天、阿全也天女、歡喜龍王、十頭羅刹王、大威了妙色含阿彌王等曼陀羅。從窟頂藻井。大日如來和四方佛，猶可見同時期壁畫之共同特徵。主尊佛像較大居中，兩側爲菩薩及其它侍從，與一般顯宗説法圖形式相近，裝飾圖案亦爲同時期常見之紋飾。而四壁繪畫以中心主尊與四周化身小圖像組合在一起，形成一種新型變相，是現存最早的密宗圖像，這對於探索藏式密宗的發展，具有重要意義。

金維諾對四六五窟建窟年代的判定一直沒有得到足夠的重視與討論，很多學者囿於成見對此斷代持不同意見，但以前沒有人認眞關注一下金維諾提到的藏文題記①。楊雄四六五窟畫册專論對藏文題記的解釋缺乏應有的科學態度②。作爲一個研究中國藝術史幾十年的學者

①如王惠民〈獨煞神與獨煞神堂考〉一文（《敦煌研究》一九九五年第一期，第一二八—一三四頁）言之鑿鑿的說「金維諾認為第三燃燈區即北區，獨煞神堂即今四六五窟，並云此窟建於八三九年。但四六五窟壁畫內容屬薩迦派，繪製於元代，這是毫無疑問的。金維諾對四六五窟的年代判定不可據」。該作者在注釋中有將薩迦派與蒙元的聯繫史實作為四六五窟屬元窟的證據；「據筆者所知，薩迦派興起於十一世紀，一二四四年蒙古西涼王闊端致函薩迦派第四祖薩班·貢噶堅贊，邀請到西涼州，一二四七年闊端與薩班相見，薩迦派取得西藏的領導權。四六五窟壁畫屬薩迦派內容，應與薩迦派十三世紀後半葉在河西地區傳教有關」。

②楊雄引述諸位大德之說。說此窟並非建窟題記「隨便寫的，不重要」。

，金維諾如此確鑿的提出自己的觀點肯定有他自己的依據。金維諾交給筆者他在五十年代初考察敦煌石窟時在四六五窟抄錄的藏文題記，當時他不諳藏文，只是憑藉畫家的技能將原文摹寫下來並交由中央民族學院王堯解讀翻譯，其原文爲 bod lo nyi shu lnga la khyod [khrod] tshang bzhengs so ，筆者在四六五窟公布的這條題記的照片加以對比，發現金維諾摹寫的題記大都正確，這在這條題記中段毀損的今天，金維諾當時摹寫的題記就更爲重要：筆者對公布的題記加以轉寫，可以勉強辨認 bod lo nyi shu lngara khyod …… tshang bzhengs. 其中 bod 爲「蕃」；lo爲「年」；bod lo 即爲「蕃年」；nyi shu lnga 爲數詞「二十五」；ra爲藏語介詞「在」或「於」；khyod 筆者疑爲 khrod ，指「山間修行地」；tshang 爲「巢穴」或「全部」，有時也特指石窟，例如位於西藏山南桑耶寺以南的古代欽浦修習地，其地最早的洞窟，傳說爲古代贊普的修習洞窟，名稱就是 gevu/kevu- tshang ，後來這一名稱專門用來指石窟①，可見 khrod tshang 一詞爲古代藏語「石窟」或「岩窟」；bzhengs so 即爲「建成」。全句譯成漢語正好就是「蕃二十五年全窟建成」。這條藏文題記書於四六五窟內室室門南側牆壁中段，記住這一點十分的重要，因爲此窟出現的衆多元代漢文、回鶻蒙文遊人題記，甚至涉及佛教法事儀軌的西夏文題記都是寫在該窟的前室，在內室沒有看到此類題記，藏文題記是四六五窟主室出現的唯一紀年題記！

《唐書·吐蕃傳》中提到的可黎可足，是吐蕃與松贊干布、赤松德贊並列的「祖孫三王」之一，藏文稱作赤祖德贊（ khri-gtsug-lde-btsan ），因虔誠信佛，用自己的髮辮綴接地毯鋪地，令僧侶坐於其上，因此又稱赤熱巴巾（ khri-ral-pa-can 意爲結辮者）。赤祖德贊執政初年，唐蕃失和，後來，這位贊普重用沙門鉢闡布（ blon-chen-po-bran ），致力修好，由雙方高僧大德調停，重續甥舅之情，於唐長慶二年（西元八二二年）在拉薩大昭寺前立唐蕃會

盟碑。所謂可黎可足的「彝泰」紀年，正是見於此碑。赤祖德贊確實是唯一使用順序年號紀年的吐蕃贊普②。

唐蕃會盟碑上的「彝泰」，藏文爲 skyid-rtag ，其中 skyid 爲「快樂」、「幸福」，rtag 爲「長久」、「不變」，可見漢語「彝泰」是藏語skyid rtag的譯音。長慶二年記爲「彝泰八年」，藏文爲 bod chen povi lovi mying skyid rtag lo brgyad ③。從構詞法分析， skyid 和 rtag 爲 bod lo 的修飾詞，所以， bod chen povi lo 或 bod skyid rtag lo 有可能縮寫爲 bod lo ，恰如四六五窟題記中出現的 bod lo 一樣。彝泰八年爲長慶二年，即西元八二二年，那麼，彝泰二十五或「蕃二十五年」應爲西元八三九年。假如四六五窟題記中的 bod lo 確實等同於唐蕃會盟碑中的彝泰紀年，我們就可以認定四六五窟的建造年代是西元八三九年！然而，我們現在碰到的問題之一是，雖然「唐蕃會盟碑」上使用了彝泰的紀年，但在其它的場合這位贊普紀年仍冠以傳統年號，我們在敦煌三六五窟的七佛堂也看到這位贊普同時期的紀年（八三二年至八三四年），就是傳統的紀年法，如「水陽鼠年」（chu pho byi bavi lo）、「木陽虎年」（shing pho stag gi lo），可見可黎可足同時使用兩種年號。此外，這條題記的字體爲無頭體

①此窟位於欽浦的山頂上方，是一處十平方米大小的依山而鑿的岩窟。筆者一九八六年、一九九一年曾兩次前往欽浦考察。值得注意的是， kevu 原為古代氏族的名稱，但 kevu-tshang一詞卻在藏語中演變為專指石窟或岩窟的名稱， tshang 又指「家」或「巢穴」，由此使我們對古代藏人的居住特徵產生聯想。

②王堯《吐蕃金石錄》第五十九頁：「（彝泰）為可黎可足贊普的年號，係藏文 skyid-rtag 的對音。意為『長久安泰』。這是所有吐蕃贊普中唯一見於記載的年號。」

③王堯《吐蕃金石錄》，第三七頁，文物出版社一九八二年。

，與敦煌其它吐蕃時期窟龕發現的字體略有所不同①。不過，無頭體在吐蕃時期已經出現，在十一世紀前後開始廣泛應用。

楊雄引述專家的解讀，將前面的 bod lo nyi shu lngara 譯爲「臘月二十五」，筆者不知所云。事實上，bod lo 是古藏語的遺留，據筆者調查，現代安多藏語口語將 bod lo 解爲「藏曆」，這與 lo 一詞的構詞規律吻合，例如 da-lo 「今年」；phyi-lo「明年」；rang-lo「本人年齡」；spyi-lo「西元」，可見 lo 之前可以加上定語修飾。所以，bod-lo 最初之意就是「蕃年」，之後用來指與漢曆區別的藏曆。但 bod-lo 並不是指「臘月」，臘月爲 hor-zla bcus-gnyis-pa或 rgya-zla-ba ②。西藏時輪曆原以「望宿」記月，至元代始用正、二、三、四序數記月，bod-lo 解爲「臘月」聞所未聞。此外，假如這條藏文題記爲遊人題記，按照常例應該出現年號，而不可能只有月份，而且是在臨近藏曆新年時，居然到密教修習重地隨便塗畫，對一個信佛的藏人來說，這種舉動可以視作大逆不道。但作爲建窟題記，只記年號卻是可以的，題記後面一詞的 bzhengs （「修建」）明晰可見，說明它與該窟的修建確實有關。

金維諾認爲《臘八燃燈分配窟龕名數》所列的獨煞神堂就是位於北區的四六五窟宋以前的稱呼，這樣就爲四六五窟建於晚唐找到了文獻證據。諸多學者對獨煞神堂和狼子神堂的確認也發表了各自的看法③。筆者發現，在《臘八燃燈分配窟龕名數》中出現的窟龕名稱中，除了「獨煞神」和「狼子神堂」帶有明顯的外族語言譯音色彩外，其它窟龕名稱大部分都是漢語窟名。那麼，「獨煞」和「狼子」是什麼語言呢？卷末的「辛亥年」指九五一年④，考慮到吐蕃統治敦煌七十餘年（建中二年至大中元年，即西元七八一年至西元八四七年），故極爲可能是藏語譯音。假如我們認定四六五窟爲獨煞神堂，筆者分析有如下對譯可以選擇：

四六五窟窟頂所繪爲五方佛，這是九至十一世紀前後吐蕃地區最爲流行的佛教造像，其

主尊爲大日如來，藏語作 mam-par-snang-mdzad ，假如按藏文縮讀的習慣，有可能讀爲 mam-

①參看黃文煥〈跋敦煌三六五窟藏文題記〉，《文物》一九八〇年第七期，第四七—四九頁：「聖神贊普棄宿隸贊之世，……（贊普）宏德（廣被），垂念眾生……（洪肇）……復此殿於水鼠（壬子）年之春（或夏）興建……，木虎（甲寅）年仲秋月開光承禮。塔塔與索晟恭敬祈禱。」（vphul gyi lha rtsan pho khri gtsug lde brtsan gyi ring la//sku yo [n] sems can thams cad gyi bsa …… hong pen sgos gtsug lag khang vdi chu pho byi bavi lovi dpyid na gtsugs te/shing pho stag gi lo …… son rts na …… gyi ston sla vbring ba//sku gzugs spyan phyed de//zhal bsros so//tha tha dang sag shen …… smon la du gsol）

②這裡的 hor-zla ，指「霍爾月」現在一般把藏曆的月份統稱為霍爾月。

③這份文獻是研究敦煌石窟建制發展情形最為重要的文獻之一。原出自敦煌藏經洞，由吳曼公收藏，後捐獻給敦煌研究院，編號為〇三二二(1)。此卷全名為《庚午年十二月八日夜□□社人遍窟燃燈分配窟龕名數》，是當時在敦煌佛教界擔任僧政職務的道真和尚於臘八節的前一天向有關人員發布的關於莫高窟臘八之夜遍窟燃燈的區域劃分及燃燈數量的榜文。對此榜文以及獨煞神堂的研究，參看金維諾〈敦煌窟龕名數考〉，《文物》一九五九年第五期，《中國美術史論集》，人民美術出版社一九八一年；金維諾〈敦煌窟龕名數考補〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第三二—三九頁；王惠民〈獨煞神與獨煞神堂考〉，《敦煌研究》一九九五年第一期，第一二八—一三四頁；馬德〈十世紀中期的莫高窟崖面概觀〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第四〇—五一頁；彭金章、沙武田〈敦煌莫高窟北區洞窟清理發掘簡報〉，《文物》一九九八年第十期，第四—二一頁。

④據馬德分析，此卷中出現了兩個紀年，即卷首之庚午年與卷末之辛亥，當以後者為準。此辛亥年應該是九五一年（五代後周廣順元年）見馬德〈十世紀中期的莫高窟崖面概觀〉，刊《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第四二頁。

mdzad，拉薩音讀音若 /namfzaev/，安多藏語更爲貼近，讀若 /hnam ndzal，正好就是「狼子」的譯音，因爲四六五窟的壇城主尊有可能是大日如來。但是筆者現在還未找到大日如來藏文名稱如此寫法的文獻證據，另外當時漢文譯佛名不會用兇險的譯名。「狼子」另一種可能的譯名是藏語的 snang-gsal「光明」，同時也指「供神祀鬼的神燈」即 snang-gsal mar-me，這與狼子神堂作爲「神堂」的特徵相符，又與大日如來的「遍照光明」的佛性吻合。

馬德提到敦煌遺書 S.5448《敦煌錄》關於莫高窟「南北兩頭有天王堂及神祠」的記載，獨煞神堂可能是位於北區的四六五窟，因爲該窟所繪諸本尊神，唐代文獻往往寫作天王。馬德但將獨煞神堂和狼子神堂排除在崖面之外，似乎還缺乏證據，因爲《臘八燃燈分配窟龕名數》明確說明是在「張僧政崖下」而不是在崖外。對「獨煞神」與獨煞神堂進行語義和位置分析的專文是王惠民在一九九五年第一期《敦煌研究》發表的〈獨煞神與獨煞神堂考〉。論述獨煞神時，王惠民據稱在北京圖書館查到一份敦煌遺書（即北圖新一三四九號，正面爲《淨名經集解關中疏‧弟子品第二》存三十行），背面爲帝網、喜根、無緣觀、妙生、觀音、珠髻、文殊諸菩薩的釋名，其中對觀音的解釋是「觀音菩薩。引《般若經疏》。三十六國之時，大戰，人死塡河滿，水即逆上。水變成血。如河如流。聖作千手千眼入陣之事，即獨煞神是也」。又引《僧犯罪》云：「七日中間，唯念於王，王即菩薩。」作者認爲這段記載指《大唐西域記》卷十二「古戰場」條所述于闐國事。由此作者斷定獨煞神就是千手千眼觀音。此外，文中引述，第三五五四頁，背面《悟眞謹上河西道節度公德政及祥瑞五更轉兼十二時共一十七首并序》，內有「觀音獨煞，助濟人民」之句。假如這些文獻抄寫無誤，「獨煞」當指觀音①。假若如此，獨煞神堂主像就是觀音，這與吐蕃藏傳密教在敦煌一帶的傳播史實相符。筆者前文提到繪於吐蕃統治敦煌時期，現藏大英博物館的「千手千眼觀音圖」，其

間出現了日光菩薩和月光菩薩、如意輪菩薩、帝釋天、白梵天、金翅鳥王、功德天火頭金剛、大黑天神摩訶迦羅、摩醯首羅天等，最引人注目的是此圖中出現的摩醯首羅天身側立有明妃，這可能是我們現在見到的最早的雙身像形式之一，說明吐蕃統治敦煌時期無上瑜伽密已經在當地開始流行。與此呼應的是，吐蕃也將以觀音爲代表的吐蕃密教傳入南詔②，南詔至大理國時期的密教藝術中就有吐蕃密教圖像的影響③。

五、第四六五窟壁畫的壇城構圖與年代

我們再來分析整個四六五窟的壁畫布局，窟頂藻井及四披繪五方如來，四臂壇城像，按照漢地寺院的壁畫構圖原則，可以確定西壁爲主壁，西壁的三幅上樂金剛與金剛亥母像似乎也說明了該窟對上樂續部的重視，然而，此窟其它三壁出現的雙身像，如喜金剛、大幻金剛、大力金剛、密集金剛、大黑天神像又表明將此窟壁畫完全認爲是以上樂金剛爲主尊而安排有待推敲，作爲平面形式表現的壇城，壇城主尊位於畫面中央，主尊四周外圍同圈的神靈之間沒有主次之分；作爲立體壇城時，主尊位於中央壇城之上，而不會是在四邊，四六五窟可以看作是一個大的立體壇城，中央主尊立於壇城之上。假如壇上主尊爲上樂金剛體系，他就

①王惠民〈獨煞神與獨煞神堂考〉，《敦煌研究》一九九五年第一期，第一二八——一三四頁。

②《南詔圖卷》文字卷第七段記載：「保和二年乙巳歲（西元八二五年）有西域和尚菩立拖訶來到我京都云：吾西域蓮花生部尊阿嵯耶觀音，從蕃國中行化至汝大封民國。」

③如《張勝溫梵像圖卷》和劍川石窟明王像等等。

不能統轄其它壁面的喜金剛、密集金剛和大幻金剛等等，因爲這與上樂金剛壇城的神靈體系不符。假如此窟是十三世紀中葉噶瑪噶舉派的作品，其間的疑問就更加明顯：十三世紀是西藏繪畫中上師傳承像最爲盛行的時期，現存的這一時期的繪畫幾乎都出現了上師像，但是，整個四六五窟，除了東壁門上圖像之外，其它畫面沒有出現教派上師像傳承像，看不出從金剛持到第洛巴，那若巴、瑪爾巴、米拉熱巴、貢布巴到都松欽巴至噶瑪拔希的噶瑪噶舉傳承，只是在畫面下方的凹形區域內平均安置了八十四位大成就者，作爲十三世紀中葉以後的噶瑪噶舉修行窟，出現如此安排是不可思議的。這種大而統的構圖法，多見於早期寺院繪畫。此外，東門上方僧人像的裝束與十三世紀前後西藏上師像裝束完全不同（比較西夏黑帽喇嘛像與四六五窟僧人像）。所以，四六五窟是早期洞窟無疑。

此外，四六五窟出現的八十四位大成就者像，其中年代最晚的是春芝麻師第洛巴（生卒年不詳，大約在九世紀前後），他是噶舉派第一位凡人上師。假如四六五窟確實建於吐蕃時期，對第洛巴生平的研究將很有幫助，反之，第洛巴生卒年的確定對四六五窟的年代分析會提供一個上限①。

除此之外，假如我們將四六五窟四壁壁畫與窟頂四披所繪五方佛圖像結合起來分析，四六五窟壁畫與同時期西藏繪畫之間的差異會更加明顯，似乎整個窟壁與窟頂遵循著不同的造像傳承，特別是窟頂壁畫中出現的供養菩薩像，爲四六五窟壁畫與敦煌西夏繪畫和同時期西藏包括寺院壁畫和唐卡在內的繪畫作品的比較提供了材料。我們從這些繪畫作品的比較中可以認識到四六五窟的繪畫並不是西藏某個教派繪畫的翻版，而是與西夏繪畫，甚至是吐蕃時

期的西藏繪畫有著內在的繼承淵源關係。金維諾注意到了這一點，在描述四六五窟壁畫時寫道：「從窟頂藻井。大日如來和四方佛，猶可見同時期壁畫之共同特徵。主尊佛像較大居中，兩側爲菩薩及其它侍從，與一般顯宗說法圖形式相近，裝飾圖案亦爲同時期常見之紋飾。而四壁繪畫以中心主尊與四周化身小圖像組合在一起，形成一種新型變相，……」「窟頂南披描繪南方寶生佛。佛座前的供養菩薩，寶冠高髻，裸身短裙。項飾環佩，斜披瓔珞。側身趺坐，手持芙蕖。神儀虔敬，姿態娟美。這一類型的菩薩和藏經洞（第十七窟）內的吐蕃絹幡畫上的菩薩，造型完全相同，代表了這一時期繪畫的特殊風格②。」金維諾此言極是，我們在吉美博物館所藏的一幅敦煌絹畫，描繪大日如來和八大菩薩的絹畫（或者是「不空羂索壇城」）（圖版三—二—一）中看到與四六五窟菩薩（圖版五—四—六）造型幾近完全一致

---

①索南才讓（許得存）《西藏密教史》，第四〇五—四一三頁，中國社會科學出版社一九九八年。《藏漢大辭典》認為第洛巴生卒年在十世紀前後。目前，第洛巴、那若巴的生卒年仍在討論。據十五—十六世紀轉錄的一份十三世紀的歌頌第洛巴的頌文分析，十二世紀前後第洛巴的教法非常盛行。頌文為嘉唐巴貢布多吉（rgyal thang ba mgon po rdo rje 1189-1258）的弟子嘉唐巴德欽多吉（ rgyal thang ba bde chen rdo rje ）所撰，名為《杰尊第洛巴傳》（rje btsun chen po tilli pavi rnam par thar pa），參看 Torricelli, Fabrizio, A Thirteenth Century Tibe tan Hymn to the Siddha Tilopa, The Tibet Journal, Spring 1998, pp.3-17.

②金維諾、羅世平《中國宗教美術史》，第一六七頁，江西人民出版社一九九五年。

的菩薩像，尤其是畫面主尊右側的菩薩像①。又如大英博物館所藏有明確紀年（西元八三六年）的吐蕃統治敦煌時期的絹畫「藥師淨土圖」，我們在畫面上方藥師佛的兩側有背光和頭光的兩尊坐像菩薩，可能是蓮花手菩薩和普賢菩薩（圖版五－四－七），其造像特徵於十一世紀前後西藏繪畫中的菩薩造像有顯而易見的聯繫②。

四六五窟西壁和北壁所繪諸像，主尊背龕邊緣都有呈放射狀的鎏金平行條紋，或許這是四六五窟在當地繪製所具有的特點。這種背光飾紋最早可見於于闐附近西元七世紀的熱瓦克（Rawak）佛塔遺址的背光樣式，在十世紀前後流行於西藏，我們可以在羌普寺、艾旺寺、扎唐寺、大昭寺、聶唐寺等等斷代在十一世紀前後的寺廟中找到相同的例證。如扎唐寺壁畫殘存的大背光，裝飾有迦樓羅、摩羯和龍，基本保留了背光的早期形式，與這種橢圓形背光相似的有拉薩附近的聶唐寺和大昭寺覺沃頭像背光，大多是十一世紀下半葉左右的作品③。在十三世紀初葉的一幅金剛亥母唐卡中，也能看到這種背光放射狀條紋作爲畫面分割框的實例④。這一特徵似乎表明吐蕃時期藏傳繪畫對當地藝術的影響。此非妄言，現藏聖彼得堡愛

①這幅非常有名的作品經常被用來說明敦煌吐蕃時期作品與後期繪畫之間的聯繫。圖版引自 Heller, Amy, Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet 一文，該文刊於 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART: Towards a definition of style, London 1997, pp.86-103. 這幅作品非常重要，由於有藏文題記，因而提供了一個清晰的在敦煌發現的西藏作品的風格模式。對此作品詳細的分析參看 Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London 1990 以及 Whitefield, R., The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum, 3 vols Tokyo 1982，懷特費爾德最近告訴阿梅・海勒，Heller 在最近發表的論文中根據 Vairocana Abhisambodhi Tantra將這幅作品確認為有大日如來的八大菩薩。據他的觀點，莫高窟和榆林窟等處

以及其它一些現在我們還不知道的地方都能夠提供瞭解漢地佛教藝術和確定最早期的西藏佛教藝術特質的極為生動的參照標記和有價值的線索。

②這幅絹畫的藏文題記云：「龍年，比丘白央我敬繪藥師如來、普賢、千手千眼觀音、如意輪、『佛說回向輪經變』以求身體康健並獲取功德。」（vbrug kyi [gi] lo la dge slong bdag dpal dbyangs lus kyi rim gro bsod namssu[?] bsngos te/ sku gzugs sman kyi [gyi] bla dang kun tu bzang po [line 2] vjam dpal gzhonu [gzhon nu] dang phyag stong spyan stong dang/yid bzhin khor [vkhor] lo dang/yongsu [yongs su] bsngo bavi kho [vkhor] lo la stsogs vkhor gcig bris so）從題記來看，這位藝術家是一位藏人。這幅作品從整個風格分析，與敦煌出土的大量絹畫和旗幡畫有密切的聯繫，可以說是完全的敦煌時期的漢地風格。

③參看 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART: Towards a definition of style, London 1997. 所載以下諸文：Rhie, Marrylin M., Eleven-Century Monumental Sculpture in the Tsang Region, pp. 38-5; 1 Heller, Amy, Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet, pp.86-103. Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, pp.160-69。扎唐寺殘存的雕塑精美並鎏金的背光，裝飾有迦樓羅、摩羯和龍，基本保留了背光的早期形式，可以和印度或尼泊爾同類的背光原形相比較。與這種橢圓形背光相似的有拉薩附近的聶唐寺和大昭寺覺沃頭像背光，大多是十一世紀下半葉左右的作品。此外，羌普寺、艾旺寺以及于闐附近七世紀的 Rawak 佛塔遺址的背光樣式皆可以進行比較。扎唐寺壁畫釋迦牟尼佛的脅侍菩薩是八大菩薩，在後弘初期西藏此類佛龕一個共同的造像樣式就是釋迦牟尼佛和八大脅侍菩薩，我們可以在羌普寺、艾旺寺、大昭寺、聶唐寺等斷代在十一世紀的寺廟中找到相同的例證。在佛殿的牆壁上堆塑影塑的傳統，也可以在新疆一帶的許多早期佛教寺院中看到，如Rawak佛塔及柏茲克里特石窟，扎唐寺影塑的傳統與上述傳統相呼應。應該提及的是，最近敦煌莫高窟北區在四六二窟發現的影塑佛像殘片，似乎回應這一傳統。

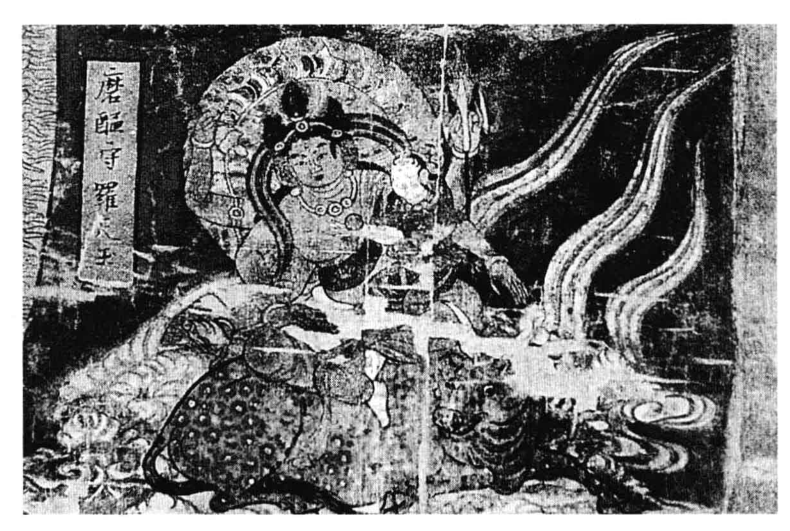
④Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17 ,1999. 圖版二十一。

爾米達什博物館，出自勝金口（Sassik-Bulak Ravine）的高昌回鶻時期（約八五〇—一二五〇）的藏傳風格繪畫（圖版二十二），證明吐蕃時期藏傳藝術的影響。雖然及至元代高昌一帶仍有藏傳文獻出土，但勝金口藏傳繪畫的一些圖像具有晚唐繪畫的某些特徵，因此，筆者認爲這些作品的年代在十世紀前後①，比榆林窟所見藏傳風格西夏繪畫年代要早得多，這些早期的藏傳風格繪畫的出現進一步說明作爲樣板窟的四六五窟出現的吐蕃時期的可能性。

四六五窟斷代是一個非常複雜的問題，由於缺乏確鑿的歷史文獻資料，我們只能從壁畫的風格進行初步的分析。目前可以確認四六五窟壁畫與西夏藏傳繪畫之間存在著淵源關係②，其繪畫風格與元薩迦時期的尼泊爾紐瓦爾風格大不相同，保留了衛藏早期繪畫的特徵。通過本文對四六五窟建寺多種可能性的分析，筆者認爲四六五窟壁畫不是創作於蒙元時期，建於西夏初期的可能性最大；金維諾教授將四六五窟確定爲吐蕃窟的可能性不能完全排除，一些文獻和圖像資料也支持這一觀點，但壁畫的風格使人很難相信是吐蕃時期的作品，或許新的作品例證的出現會改變我們的看法，該窟壁畫究竟創作於吐蕃還是創作於西夏，仍有待於進一步探討。

① Kira Samosiuk, Tibetan-Style Painting from Turfan 載 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART : Towards a definition of style, pp.80-85., London 1997. 牛汝極教授見告，高昌文物分為兩個時期，九—十世紀和十三世紀以後。十一—十二世紀所見文物極少。

② 關於西夏的雙身圖像，參看本書第五章第二節。



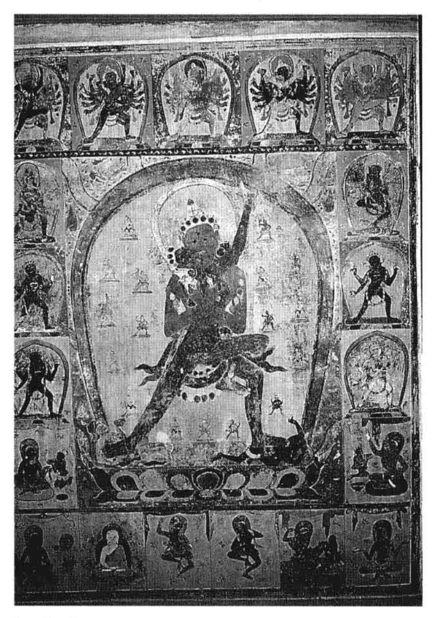
5-1-1



5-1-3



5-1-2



5-3-1



5-2-1



5-2-2


5-3-4


5-3-2


5-3-5


5-3-3

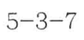


5-3-8

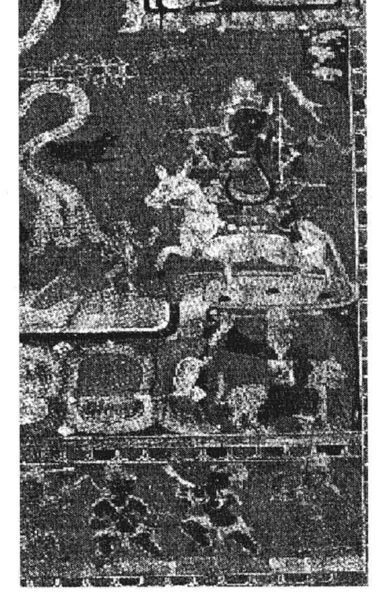


5-3-6





5-3-9



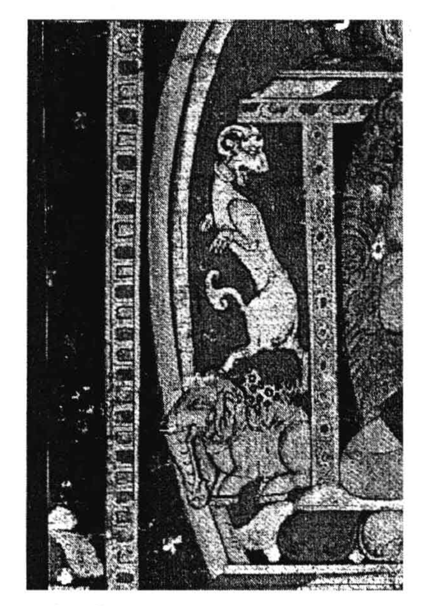
5-3-7



5-3-11



5-3-10

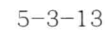


5-3-12

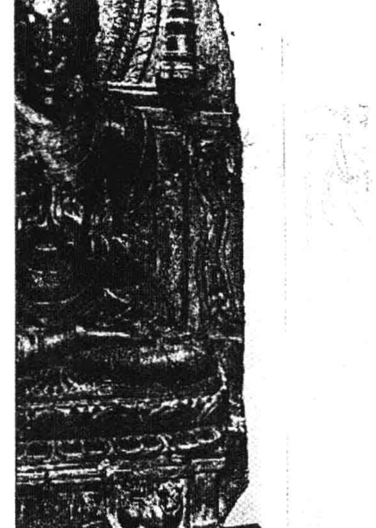


5-3-15



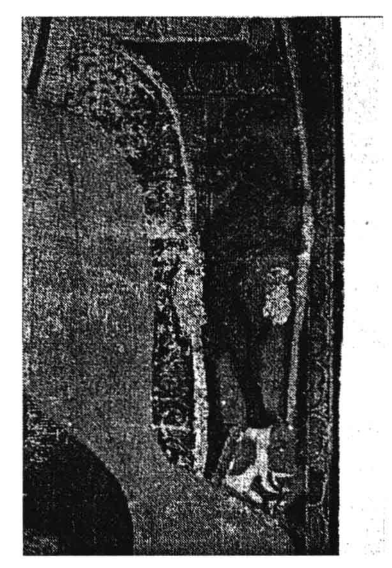


5-3-13





5-3-16



5-3-14




5-3-18b



5-3-17



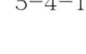
5-3-18c



5-3-18a



5-4-1





5-4-2



5-4-3



5-4-4



5-4-5



5-4-8



5-4-6



5-4-7

結語　黑水城唐卡在藏傳繪畫史中的地位

藏傳佛教藝術隨著藏傳佛教的傳播而流傳開來，在一定範圍內說，藏傳繪畫不僅僅是指西藏繪畫或藏族地區流行的繪畫，而是藏傳佛教流行地區的藏傳佛教繪畫，它與當地原本流行的繪畫樣式存在著程度不同的差異，因此，筆者在這篇論文中將包容多種變體風格的藏傳佛教繪畫簡稱爲藏傳繪畫；將藏族地區的藏傳繪畫確定爲西藏繪畫，或者根據繪畫的地域特徵，細分爲衛藏繪畫和西部藏區繪畫或阿里繪畫。現屬拉達克地區藏傳佛教寺院的壁畫，依據當時的歷史地理概念，筆者視之爲西藏繪畫。

藏傳繪畫的形成與藏傳佛教向鄰近地區的傳播的進程相互一致。從藏傳佛教向外弘傳的史實和藏傳佛教文物遺存兩個方面，筆者將西藏繪畫風格的流傳分爲四個階段：

藏傳繪畫的首次傳播是在吐蕃佔領敦煌的西元八世紀至九世紀，但藏傳風格形諸繪畫作品的時間略晚於此，其年代是在西元九世紀至十世紀。作品有吐蕃統治敦煌後期所建窟室的壁畫和斷代在九世紀前後的吐蕃風格的絹畫，代表作品爲敦煌莫高窟第四六五窟壁畫。雖然吐蕃在向西北擴張的過程中在中亞于闐一帶也有若干文物遺存，但不能從中看到明顯的藏傳繪畫風格，我們不能確認西藏繪畫和于闐風格之間存在著互相影響。

藏傳繪畫的第二次傳播又可以細分爲兩條路徑：從西元九世紀至十二世紀吐蕃佛教藝術沿東南方向向南詔和大理的傳播；同時在十至十三世紀沿東北方向向党項和西夏傳播。然而，由於藏傳佛教本身並沒有在南詔和此後的大理形成一種佛教的流派，除了一些密教圖像遺存與吐蕃時期作品存在可能的圖像學意義的聯繫之外，雲南等地的「藏傳繪畫」與後弘期以

後的西藏繪畫之間目前還找不到直接的風格承繼關係，但是確鑿的文獻和文物都表明川滇一帶的密教遺存與藏傳佛教的傳入有直接關係，將這些地區的帶有藏密色彩的作品看作藏傳繪畫的一部分是無庸置疑的。

現在我們談到西夏藏傳繪畫的問題。

筆者之所以將西藏繪畫影響党項羌和西夏的時間確定爲西元十世紀至十三世紀，主要考慮到內徙之前的党項人的某些部落實際上可以看作是吐蕃部落，早期党項部落和吐蕃人之間的地域血緣聯繫與党項內遷以後兩個民族之間的文化交流有質的不同。吐蕃佛教對党項的影響眞正開始於吐蕃本土滅法、衛藏各派僧人進入安多以後，其間流行的是吐蕃時期佛教和早期寧瑪派。在藏傳佛教後弘期西夏建國後的一段時間，由於西夏統治者吸納藏傳佛教作爲國家宗教的組成部分，藏傳佛教的很多教法開始在西夏傳播，因而，衛藏繪畫圖像及其繪畫風格隨著一些藏傳佛教支派，如噶當派、薩迦派、噶舉派的傳入西夏而在西夏再度流行開來。至西元十二世紀中葉，以衛藏風格繪畫作爲粉本而發展起來西夏藏傳繪畫已經形成。藏傳繪畫在西夏的傳播是西藏藝術眞正意義上的東傳，其最初傳播的時間正好跨越了藏傳佛教前弘期和後弘期，塡補了西藏藝術這一階段缺乏作品例證的不足。筆者認爲藏傳風格的這次傳播在藏傳繪畫史乃至整個中國美術史上都有十分重要的意義。正是西夏人憑藉他們對藏傳藝術的高度虔誠將藏傳美術與漢地中原藝術水乳交融的聯繫在一起，從而架起西藏藝術進入中原的橋梁，拉開了元代漢藏藝術空前規模交流的序幕。

藏傳繪畫的第三次向內地傳播是在元代。與蒙元統治者借鑑西夏處理藏傳佛教事務的政策一樣，元代的漢藏美術交流實際上繼承了由西夏美術作爲媒介聯繫的漢藏美術關係並將之加以發展和壯大。代表作品如居庸關石刻造像、杭州飛來峰藏傳風格佛教造像和敦煌榆林窟

元代壁畫。在蒙古地區的藏傳美術逐漸形成在整個蒙古地區流行的喇嘛教美術。

藏傳繪畫的第四次傳播是在明清時期。在明一代，藏傳美術在內地主要表現在永樂年間的金銅佛造像和一些寺院壁畫的藏傳美術因素。及至清代，藏傳美術在內地廣爲傳播開來，出現了承德外八廟那樣輝煌的作品。

西夏黑水城唐卡在整個藏傳繪畫史中占有重要的地位。這種重要性主要表現在以下幾個方面：

首先，由於西藏繪畫，尤其是西藏唐卡繪畫至今沒有斷代確鑿的早期作品例證，具有相對準確年代的黑水城唐卡因而顯得十分重要。現在世界各地的博物館所藏十一—十三世紀西藏藝術品大約在二百件左右，唐卡的數量更爲稀少。筆者統計了今年出版的博物館圖錄和西藏藝術展圖錄，十一—十三世紀的唐卡數量目前不超過五十幅，一九八九年在美國紐約大都會博物館舉辦的「早期衛藏繪畫展」，十一—十三世紀唐卡僅三十餘幅而已。收藏八百餘幅唐卡的美國羅賓基金會，十一—十三世紀唐卡不過十幅，而且很多作品存在斷代疑問。西藏文管會編輯的《西藏唐卡》一書，公布的早期唐卡只有二幅。然而，黑水城一地的唐卡作品就有近五十幅，假如包括寧夏、武威等地出土的唐卡和西夏雕版印畫等藏傳繪畫作品，這個數量就更爲可觀，遠遠超過早期衛藏唐卡繪畫的總和。黑水城唐卡的存在使我們有可能根據從西夏繪畫析離出的西藏繪畫成分對十一—十三世紀的衛藏繪畫的流派和風格進行探討；我們可以從西夏繪畫的藏傳風格中歸納出一些具有時代特徵的類型、母題和細節作爲斷代的座標或參照，與同時期出現的其他藏傳作品加以比較。所以，黑水城唐卡是研究藏傳繪畫的一把年代標尺。

其次，黑水城唐卡（包括其它西夏藏傳繪畫）描繪的藏傳佛教圖像的題材和內容拓展了

藏傳繪畫的領域。黑水城唐卡描繪的藏傳圖像中有很大一部分不見於同時期的衛藏繪畫，很多黑水城藏傳圖像在整個藏傳佛教美術中都是首次出現，從而凸現了黑水城作品的價值。例如黑水城多見的佛塔與降魔印釋迦牟尼佛唐卡樣式，在衛藏唐卡中比較少見；西夏藏傳繪畫中的早期作品，如黑水城波羅樣式的雕版印畫中的一些圖像，在衛藏作品中更為少見，如大孔雀佛母、般若佛母等。而黑水城唐卡的上樂金剛雙身像、金剛亥母唐卡中出現的大成就者圖像等都是這種藝術形式中目前所知最早的例證。這些圖像為我們勾勒藏傳佛教圖像學的發展具有重要意義，使我們得以瞭解在十五—十六世紀藏傳佛教圖像體系形成之前一些藏傳佛教神靈的當時的面貌。

第三、黑水城唐卡的風格將漢藏藝術兩種不同的藝術風格有機的融和在一起，形成了一種新的風格，這種風格是西夏繪畫作為一種不同於宋、遼、金繪畫的獨特風格的重要因素之一，因為西夏早期繪畫，我們很難將它們和五代晚期的漢地風格繪畫區別開來，以致於在藝術史研究領域，人們並不認為存在一種西夏自己的繪畫風格；西夏繪畫風格形成於西夏後期，由於西夏居地位於河西走廊，它的藝術是在漢地河隴繪畫風格為主體融和多種藝術風格成分融合的結果，除了藏傳繪畫風格外，尚有回鶻風格和其它中亞風格成分。所以，分析西夏藏傳繪畫，有助於我們探索西夏繪畫風格形成的軌跡；有助於我們認識藏傳繪畫作為一種藝術形式在不同的文化環境中產生了如何的演變。筆者以為西夏人對藏傳佛教和藏傳繪畫的認識和態度強烈的影響了蒙古人，元代藏傳繪畫在內地的廣泛傳播直接繼承了西夏與吐蕃及西藏繪畫風格聯繫，在元代藏傳繪畫作品中可以找到很多西夏繪畫的風格成分。元明以後漢藏藝術的大範圍交流，雖然主要是政治因素，但西夏藝術的作用不可低估。

黑水城唐卡在整個藏傳繪畫史上具有重要的地位。黑水城唐卡以其豐富的作品遺存充實

了藏傳繪畫早期作品的例證，爲早期藏傳繪畫的研究提供了資料；黑水城唐卡圖像種類的多樣化塡補了早期藏傳佛教圖像的缺乏；黑水城唐卡在藏傳繪畫傳播的歷史進程中承前啓後，是西藏繪畫風格最成功的對外傳播形式之一。

參考文獻目錄

漢文參考書目

專書

楊雄編著《敦煌石窟藝術：莫高窟第四六五窟》，江蘇美術出版社一九九六年。
比奥特羅夫斯基編《絲路上消失的王國：十至十三世紀西夏黑水城的佛教藝術》，臺北歷史博物館（許洋主譯）一九九七年。
彭金章等《莫高窟敦煌北區洞窟發掘報告》，文物出版社二〇〇〇年。
金維諾主編《藏傳佛教寺院壁畫》一—四卷，天津人民美術出版社一九八九—一九九三年。
西藏自治區文學藝術界聯合會編《西藏藝術——繪畫卷》，上海人民美術出版社一九九一年。
彭措朗傑編《中國西藏阿里東嘎壁畫》，北京大百科全書出版社一九九八年。
敦煌研究院編《中國石窟——安西楡林窟》，一九九七年。
劉藝斯《西藏佛教藝術》，文物出版社一九五七年。
寧夏回族自治區文物管理委員會雷潤澤、于存海、何繼英編著《西夏佛塔》，文物出版社一九九五年。
史金波等《西夏文物》，文物出版社一九八八年。
李永良主編《河隴文化——連接中國與世界的走廊》，商務印書館（香港）一九九八年。
《西藏佛教寺院壁畫藝術》，四川人民出版社一九九四年。

西藏自治區文物管理委員會編《西藏文物精華》，紫禁城出版社一九九二年。
西藏自治區文物管理委員會編《西藏唐卡》，一九八五年。
（唐）慧琳《一切經音義》，上海古籍出版社一九八八年。
李遠《青唐錄》陶宗儀編《說郛》卷三十五，見馬忠輯注《青海地方舊志五種》，青海人民出版社一九八九年。
（清）張澍輯錄《涼州府志備考》，三秦出版社一九八八年。
孟列夫著，王克孝譯《黑城出土漢文遺書敘錄》，寧夏人民出版社一九九四年。
楊富學、李吉和輯校《敦煌漢文吐蕃史料輯校》，甘肅人民出版社一九九九年。
劉建麗、湯開建編《宋代吐蕃史料集》二卷，四川民族出版社一九八六年、一九八九年。
韓蔭成編《党項與西夏資料彙編》上卷一、二卷，寧夏人民出版社一九八三年。
戴錫章編撰、羅矛昆校點《西夏紀》，寧夏人民出版社一九八七年。
（清）吳廣成撰，龔世俊等校證《西夏書事校證》，甘肅文化出版社一九九五年。
北京大學南亞研究所編《中國載籍中南亞史料彙編》上下卷，上海古籍出版社一九九四年。
布頓大師著，郭和卿譯《佛教史大寶藏論》，民族出版社一九八六年。
多羅那他著，張建木譯《印度佛教史》，四川民族出版社一九八八年。
松巴堪布益西班覺著，蒲文成、才讓譯《如意寶樹史》，甘肅民族出版社一九九四年。
廓諾迅魯伯著，郭和卿譯《青史》，西藏人民出版社一九八五年。
陳慶英、周潤年譯《紅史》，西藏民族出版社一九八八年。
陳慶英、周潤年、高賀福譯《薩迦世系史》，西藏人民出版社。
達倉宗巴班覺桑布著，陳慶英譯《漢藏史集》，西藏人民出版社一九八六年。

五世達賴喇嘛著，郭和卿譯《西藏王臣記》，民族出版社。
巴塞囊著，佟錦華、黃布凡譯注《巴協》，四川民族出版社一九九〇年。
宿白《藏傳佛教寺院考古》，文物出版社一九九六年。
宿白《中國石窟寺研究》，文物出版社一九九六年。
史金波等《俄藏黑水城文獻》一—五卷，上海古籍出版社一九九四—一九九七年。
史金波《西夏佛教史略》，寧夏人民出版社一九八八年。
史金波《西夏文化》，吉林教育出版社一九八六年。
史金波、白濱、吳峰雲編《西夏文物》，一九八八年。
史金波、聶鴻音、白濱《西夏天盛律令譯注》，科學出版社一九九四年。
王靜如《西夏研究》中央研究院史語所單刊甲種第八、十一、十三，一九三二—一九三三年。
克恰諾夫、李範文、羅矛昆《聖立義海研究》，寧夏人民出版社一九九五年。
陳炳應《西夏文物研究》，寧夏人民出版社一九八五年。
李範文《西夏研究論集》，寧夏人民出版社一九八三年。
杜建錄《西夏與周邊民族關係史》，甘肅文化出版社一九九五年。
敦煌文物研究院《敦煌莫高窟供養人題記》，文物出版社一九八六年。
敦煌文物研究所《敦煌莫高窟內容總錄》，文物出版社一九八二年。
謝稚柳《敦煌藝術敘錄》，上海古典文學出版社一九五七年。
伯希和著，耿升、唐建賓譯《伯希和敦煌石窟筆記》，甘肅人民出版社一九九三年。
吳天墀《西夏史稿》，四川人民出版社一九八五年。
白濱編《西夏史論文集》，寧夏人民出版社一九八四年。

祝啓源《唃厮囉——宋代藏族政權》，青海人民出版社一九八八年。
張廣達、榮新江《于闐史叢考》，上海書店出版一九九三年。
陳慶英《元朝帝師八思巴》，中國藏學出版社一九九二年。
西藏自治區文物管理委員會《扎囊縣文物志》一九八六年。
西藏自治區文物管理委員會《瓊結縣文物志》一九八六年。
索朗旺堆主編《薩迦、謝通門縣文物志》，西藏人民出版社一九九三年。
索朗旺堆主編《亞東、康馬、崗巴、定結縣文物志》，西藏人民出版社一九九三年。
索朗旺堆主編《昂仁縣文物志》，西藏人民出版社一九九二年。
索朗旺堆主編《錯那、隆子、加查、曲松縣文物志》，西藏人民出版社一九九三年。
索朗旺堆主編《吉隆縣文物志》，西藏人民出版社一九九三年。
索朗旺堆主編《阿里地區文物志》，西藏人民出版社一九九三年。
內蒙古文物考古研究所《內蒙古額濟那旗黑城考古報告》，科學出版社一九九一年。
黃文弼著《西北史地論叢》，上海人民出版社一九八一年。
賴富本宏、下泉全曉《密教佛像圖典》，人文書院、京都、一九九五年第一版第二次印刷。
弘學編著《佛教圖像說》，巴蜀書社一九九九年。
金維諾著《中國美術史論集》，人民美術出版社一九八一年。
金維諾、羅世平《中國宗教美術史》，江西人民出版社一九九五年。
李昆聲《雲南藝術史》，雲南教育出版社一九九五年。
楊仲錄、張福三、張楠主編《南詔文化論》，雲南人民出版社一九九一年。
查爾斯·埃利奧特著，李榮熙譯《印度教與佛教史綱》，商務印書館一九八二年（Hinduism

and Buddhism-A Historical Sketch by Sir Charles Eliot, London, 1954)
李範文主編《首屆西夏學國際學術會議論文集》，寧夏人民出版社一九九八年。
許成、韓小忙《寧夏四十年考古發現與研究》，寧夏人民出版社一九八九年。
索南才讓（許得存）《西藏密教史》，中國社會科學出版社一九九八年。
敦煌研究院編《段文傑敦煌研究五十年紀念文集》，世界圖書出版公司一九九六年。
（美）梅維恒著，王邦維、榮新江、錢文忠譯《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》，北京燕山出版社二〇〇〇年。

論　文

內蒙古文物考古研究所、阿拉善盟文物工作站〈內蒙古黑城考古發掘紀要〉，《文物》一九八七年第七期。
寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣宏佛塔清理簡報〉，《文物》一九九一年第八期，第一—一三頁。
寧夏回族自治區文物管理委員會、賀蘭縣文化局〈寧夏賀蘭縣拜寺口雙塔勘測維修簡報〉，《文物》一九九一年第八期，第一四—二六頁。
寧夏回族自治區文物管理委員會、青銅峽市文物管理所〈寧夏青銅峽市一百零八塔清理維修簡報〉，《文物》一九九一年第八期，第二七—三五頁。
何繼英、于存海《西夏拜寺口雙塔影塑釋讀》，臺北《歷史文物月刊》二〇〇〇年第八期，第五—二二頁。
甘肅省博物館〈甘肅武威發現一批西夏遺物〉，《考古》一九七四年第三期。

王靜如〈敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁畫〉，《文物》一九八〇年第一期。
萬庚育〈莫高窟、榆林窟的西夏藝術〉，《敦煌研究文集》第三集一九八二年。
段文傑〈榆林窟党項蒙古政權時期的壁畫藝術〉，《敦煌研究》一九八九年第四期，第一－一三頁。
金維諾〈敦煌窟龕名數考〉，《文物》一九五九年第五期，《中國美術史論集》，人民美術出版社一九八一年。
金維諾〈敦煌窟龕名數考補〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第三二－三九頁。
王惠民〈獨煞神與獨煞神堂考〉，《敦煌研究》一九九五年第一期，第一二八－一三四頁。
馬德〈十世紀中期的莫高窟崖面概觀〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》，第四〇－五一頁。
彭金章、沙武田〈敦煌莫高窟北區洞窟清理發掘簡報〉，《文物》一九九八年第十期，第四－二一頁。
彭金章、沙武田〈試論敦煌莫高窟北區出土的波斯銀幣和西夏錢幣〉，《文物》一九九八年第十期，第二二－二七頁。
黃振華〈略述吐蕃文化對西夏的影響〉，《藏族學術討論會論文集》，第二六〇－二六九頁，西藏人民出版社一九八四年。
張雲〈論吐蕃文化對西夏的影響〉，《中國藏學》一九八九年第二期，第一一四－一三一頁。
李其瓊〈論吐蕃時期的敦煌壁畫藝術〉，《敦煌研究》一九九八年第二期，第一－一九頁。
樊錦詩、趙青蘭〈吐蕃佔領時期莫高窟洞窟的分期研究〉，《敦煌研究》一九九四年第四期

，第七六—九一頁。
陳慶英〈簡論藏文史籍中關於西夏的記載〉，《中國藏學》一九九六年第一期，第四九—五七頁。
陳慶英〈西夏與藏族的歷史、文化、宗教關係初探〉，《藏學研究論叢》第一—五五頁，西藏人民出版社一九九三年。
陳慶英〈西夏及元代藏傳佛教經典的漢譯本——簡論〔大乘要道密集〕（薩家道果新編）〉，《西藏大學學報》二〇〇〇年第二期，第一—九頁。
陳炳應〈西夏與敦煌〉，《西北民族研究》一九九一年第一期，第七八—九〇頁。
祝啓源〈宋代西北地區吐蕃與西夏關係略述〉，《甘肅民族研究》一九八八年第三、四期。
祝啓源〈唃廝囉與西夏關係述略〉，刊寧夏文物管理委員會辦公室、寧夏文化廳文物處編《西夏文史論叢》第一輯，第七三—九六頁，寧夏人民出版社一九九二年。
黃　灝〈藏文史書中的彌藥（西夏）〉，《青海民族學院學報》一九八四年第四期。
黃　灝〈論宋元明時期的藏族文化〉，《藏學研究論叢》，第二六一—二八一頁，西藏人民出版社一九九三年。
黃文煥〈跋敦煌三六五窟藏文題記〉，《文物》一九八〇年第七期，第四七—四九頁。
黃文煥〈河西吐蕃文書簡述〉，《文物》一九七八年第十二期。
敦煌研究院考古研究所、內蒙古師範大學蒙文系〈敦煌石窟回鶻蒙文題記考察報告〉，《敦煌研究》一九九〇年第一期，第一—一九頁。
劉玉權〈本所藏圖解本西夏文「觀音經」版畫初探〉，《敦煌研究》一九八五年第三期。
劉玉權〈敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期〉，《敦煌研究文集》第三集一九八二年。

劉玉權〈關於沙州回鶻洞窟的劃分〉，《敦煌石窟研究國際討論會文集：石窟考古編》第一—二九頁。
劉玉權〈敦煌西夏洞窟分期再議〉，《敦煌研究》一九九〇年第三期，第一—四頁。
劉玉權〈榆林窟第二十九窟窟主及其營造年代考論〉，刊《段文杰敦煌研究五十年紀念文集》，第一三〇—一三八頁。
葛瑪麗著，耿世民譯〈高昌回鶻王國〉，《新疆大學學報》一九八〇年第五期，第四七—六五頁。
王堯〈西夏黑水橋碑考補〉，《中央民族學院學報》一九七八年第一期。
內蒙古文物工作隊〈額濟納旗沙漠中石廟清理記〉，《內蒙古文物考古》一九八一年創刊號。
張秀民〈遼金西夏刻書簡史〉，《文物》一九五九年第三期，第一一—一六頁。
陳寅恪〈西夏文佛母孔雀明王經考釋〉，《史語所集刊》一九三二年第二期，第四〇四—四〇五頁。
伊鳳閣〈觀彌勒菩薩上升兜率天經釋文〉，《國立北平圖書館館刊》一九三〇年第四卷二號。
史金波、白濱〈莫高窟、榆林窟西夏文題記研究〉，《考古學報》一九八二年第三期。
向達〈斯坦因黑水獲古記略〉，《國立北平圖書館館刊》一九三〇年，第四卷三號「西夏文專號」，見白濱編《西夏史論文集》，第七〇六—七二七頁。
謝繼勝〈唐卡起源考〉，北京《中國藏學》一九九六年第四期，第一〇一—一二二頁。
謝繼勝〈黑水城所見唐卡之脅侍菩薩圖像源流考〉，王堯主編《佛教與中國傳統文化》下卷，第六一九—六五八頁，北京宗教文化出版社一九九七年。
山口瑞鳳著，高然譯〈吐蕃統治的敦煌〉，《國外藏學研究譯文集》第一集，第三二—六三

頁，西藏人民出版社一九八五年。
森安孝夫著，勞江譯〈吐蕃在中亞的活動〉，《國外藏學研究譯文集》第一集，第六四—一三〇頁，西藏人民出版社一九八五年。
畢達克著，陳得芝譯〈吐蕃與宋、蒙的關係〉，《國外藏學研究譯文集》第一集，第一六六—二〇五頁，西藏人民出版社一九八五年。
克恰諾夫著，小衛譯〈西夏王國中的藏族和藏族文化〉，《國外藏學研究譯文集》第二集，第一五〇—一五九頁，西藏人民出版社一九八七年。
岩崎力〈宋代河西藏族與佛教〉，《西北史地》一九九二年第一期，第一一〇—一四二頁。
羅昭〈藏漢合璧「聖勝慧到彼岸功德寶集偈」考錄〉，載《世界宗教研究》一九八三年第四期。
范德康撰，陳小強、喬天碧譯〈拶也阿難捺：十二世紀唐古忒的克什米爾國師〉，刊《國外藏學譯文集》第十四集，第三四一—三五一頁。
鄧如萍著，聶鴻音、彭玉蘭譯〈党項王朝的佛教及其遺存——帝師制度起源於西夏說〉，載《寧夏社會科學》一九九二年第五期，第三九—四七頁。
孫昌盛〈拜寺口方塔始建年代考〉，刊李範文主編《首屆西夏學國際學術會議論文集》，寧夏人民出版社一九九八年，第三五九—三六五頁。
史金波〈西夏的佛教制度〉，載李範文編《首屆西夏學國際學術會議論文集》，第三一三頁。
史金波〈敦煌莫高窟北區出土西夏文獻初探〉，《敦煌研究》二〇〇〇年第三期，第一—一六頁。
羅文華〈西藏古格那嘎拉咱王及其銅佛像分析〉，臺北《故宮學術季刊》第十六卷第一期，

第一八三—一九二頁。

沈衛榮〈元朝噶瑪巴研究二題〉，《中國藏學》一九八九年第四期，第七〇—八五頁。

陳炳應〈新發現的西夏文物述論〉，刊寧夏文物管理委員會辦公室、寧夏文化廳文物處編《西夏文史論叢》第一輯，第一二二—一四九頁，寧夏人民出版社一九九二年。

張寶璽〈文殊山萬佛洞西夏壁畫的內容〉，《一九八三年全國敦煌學術討論會文集石窟藝術編》上册。

藏文參考書目

deb ther dmar po// tshal-pa-kun-dgav-rdo-rje // mi rigs dpe skrung khang, 1981.

mkhas pavi dgav ston （stod cha dang smad cha） // dpav-bo-gtsug-lag-phreng-ba// mi rigs dpe skrung khang, 1986.

Deb ther sngon po （stod cha dang smad cha） // vgos-lo-gzhon-nu-dpal// si khron mi rigs dpe skrung khang, 1985.

Rgyal movi glu dbyangs // rgyal-dbang-lnga-pa-chen-mo // mi rigs dpe skrung khang 1986.

Rgyal rab gsal bavi me long // sa-skya-bsod-nams-rgyal-mtshan // mi rigs dpe skrung khang, 1981.

Sa skyavi gdung rabs // ngag-dbang-kun-dgav-bsod-nams// mi rigs dpe skrung khang 1981.

Grub chen brgyal cu rtsa bzhinvi rnam thar // mtsho sngon mi rigs dpe skrung khang, 1996.

Mdo sman chos vbyung // brag-dgon-pa-dkon-mchog-bstan-pa-rab-rgyas // kan suvu mi rigs dpe skrung khang 1982.

Bkav chems ka khol ma// jo-bo-a-ti-shas-gter-nas-bton-pa // kan suvu mi rigs dpe skrung khang 1989.

Myang yul stod smad bar gsum gyi ngo mtshar gtam gyi legs bshad mkhas pavi vjug ngo zhes bya ba bzhugs so // jo-nang-taranatha// bod ljongs mi rigs dpe skrung khang, 1982.

Rgya bod yig tshang chen mo// dpal-vbyor-bzang-po// si khron mi rigs dpe skrung khang, 1985.

Padma bkav thang// gter-chen-u-rgyan-gling-pas-gter-nas-bton-pa// si khron mi rigs dpe skrung khang, 1988.

Mi la ras pavi rnam mgur // rus-pavi-rgyan-mtshan // mtsho sngon mi rigs dpe skrung khang, 1981.
rin-chen-dpal-bzang // mtshur phu dgon gyi dkar chag kun gsal me long zhes bya ba bzhugs so / mi-rigs-dpe-skrung-khang, 1995.

西文參考書目

專 書

Mikhail Piotrovsky, LOST EMPIRE OF THE SILK ROAD Buddhist Art from Khara Khoto（X-XIIIth century）.Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993.

Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, SACRED VISION : Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998-January 17, 1999.

Frédéric, Louis, Flammarion Iconographic Guides : Buddhism, Paris, 1995.

Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., TIBETAN ART : Towards a definition of style, London, 1997.It includes the following papers

Kossak, Steven M., Sakya Patrons and Nepalese Artists in Thirteenth-century Tibet, pp.26-37.

Rhie, Marrylin M., Eleven-Century Monumental Sculpture in the Tsang Region, pp38-51.

Singer, Jane Casey, Taklung Painting, pp52-67.

Samosiuk, Kira, Tibetan-Style Painting from Turfan, pp80-85.

Heller, Amy, Eighth-and Ninth-Ceentury Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet, pp86-103.

Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, pp160-169.

Kreijger, Hugo, Mural Styles at Shalu, pp170-176.

Beckwith, Christopher I., The Tibetan Empire in Central Asia: A History of the Struggle for Great

Power among.
Tibetans, Turks, Arabs, and Chinese during the Early Middle Ages

Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pâla India （8th-12th centuries） and Its International Legacy : Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990.

Huntington, Susan L., The Art of Ancient India : Buddhist, Hindu, Jain, New York, Tokyo 1985.

Huntington, Susan L., The Pâla-Sena Schools of Sculpture, Leiden （E. J. Brill）, 1984.

Huntington, John Cooper, The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting, University of California, Los Angeles, Ph. D. Dissertation, 1968, Fine Arts.

Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984.

Pal, Pratapaditya, A Buddhist Paradise: The Murals of Alchi, 1982.

Pal, Pratapaditya, Art of the Himalayas.

Pal, Pratapaditya, Art of Tibet-A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, 1990.

Sen, Asis, Animals Motifs in Ancient Indian Art, Calcutta, 1972.

Miller, Barbara Stoler, Exploring India's Sacred Art, Philadelphia, 1983, Part Three :Pala and Sena Sculpture.

Piotrovsky, Mikhail, Lost Empire of the Silk Road-Buddhist Art from Khara Khoto, Milan, 1993.

d'Oldenburg,S., Matériaux pour l'iconographie bouddhique de Khara Khoto I, in Matériaux pour l'éthnographie de la Russie. Tome2, pp.79-157. St. Peterburg, Russia.

Nebsky-Woojkowitz, R. de., Oracles and Demons of Tibet, The Hague, 1956.

Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism-Their History and Iconography, Dover, New York, 1988.

Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas : A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984.

Nath, Amarendra, Buddhist Images and Narratives, New Delhi, 1986.

Rawson Philip, The Art of Tantra, New York, 1973.

Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography-Mainly Based on the Sâdhanamâlâ and Gognate Tantric Texts of Rituals, Calcutta, 1968.

Chattopadhyaya, Alaka, Aتîśa and Tibet, Delhi, 1967.

Dunnell, Ruth W., The Great State of White and High-Buddhist and State Formation in Eleventh-Century Xia, Honolulu, 1996.

Wayman, Alex, The Buddhist Tantras, Light in Indo-Tibetan Esotericism. New York 1973.

Tucci, Giuseppe, Transshimalaya, Geneva, 1973.

Tucci, Giuseppe, Indo-Tibetica III.1, The Monasteries of Spiti and Kunavar,

The Temples of Western Tibet and Their Artistic Symbolism, New Delhi, 1988.

Tucci, Giuseppe, Indo-Tibetica III.2, Tsaparang, The Temples of Western Tibet and Their Artistic Symbolism, New Delhi, 1988.

Tucci, Giuseppe, Tibetan Painted Scrolls,3 vols. Rome,1949.

Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997.

Béguin, Gills, Dieux et demons de l'Himalaya : Art du Bouddhism lamaique, Paris 1977.

Béguin, Gills, Art esoterique de l'Himalaya: Catalogue de la donation Lionel Fournier, Paris 1990.

Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975.
Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990.
Linrothe, Rob, Ruthless Compassion : Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999.
Sba Gsal-Snang, sba bzhed, mi rigs dpe skrun khang, 1980.
Tachikawa, Musashi etc., Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995.
Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London 1990.
Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Paris, 1914-1925 （tome VI pl. CCCXLVII-CCCLI）
Snellgrove, David L., Indo-Tibetan Buddhism, Indian Buddhists and Their Tibetan Successors,London 1987.
Snellgrove, David L, The Hevajra Tantra : A Critical Study, London 1959.
Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh; Volume Two : Zangskar and the Cave Temples of Ladakh, 1977 Boulder, 1980 London.
Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London 1990.
Whitefield, R., The Art of Central Art : The Stein Collection in the British Museum, 3 vols Tokyo 1982.
Kimburg-Salter, Deborah E, The Silk Route and the Diamond Path, Los Angles, 1982.
Klimburg-Salter, Deborah E., Tabo : A Lamp for the Kingdom : Early Indo-Tibetan Buddhist Art in

the Western Himalaya, Milan, 1997.

Macdonald, A. W. & Stahl, Anne Vergati, Newar Art: Nepalese Art during the Malla Period, England, 1979.

Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, Karmapa : The Black Hat Lama of Tibet, London 1976.

Rhie, M.M., & Thurman, R. A. F., eds., Wisdom and Compassion : The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991.

Rhie, M. M., & Thurman, R. A. F., eds., World of Transformations : Wisdom and Compassion : Tibetan Art of Wisdom and Compassion, 1999. Tibet House 1999.

Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995.

Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet, 3 vols., Kyoto, 1986.

Prof. Dr. Raghuvira & Prof. Dr. Lokesh Chandra, TIBETAN MANDLAS （Vâjravalî and tantrasamuccaya), New Delhi, 1995.

Mario Bussagli, Central Asian Painting-From Afghanistan to Sinkiang, Switzerland 1979.

Ulrich von Schroederv, Indo-Tibetan Bronzesv, Hong kong, 1981.

Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choices, Newark, 1997.

Jackson, David, A History of Tibetan Painting : The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Beiträge zur Kultur-und Geistesgeschichte Asiens, 15. Vienna, 1996.

Gennady Leonov, Tibetan Art in the Hermitage, paper abstract for 4th International Seminar of Tibetan Association.

Sperling, Elliot, Lama to the King of Hsia, The Journal of the Tibet Society 7 （1987）：31-51.

Sperling, Elliot, Rtsa-mi Lo-tsa-ba Sang-rgyas Grags-pa and the Tangut Background to Early Mongol-Tibetan Relations, TIBETAN STUDIES-Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Fagernes, 1992, Vol.2, pp.801-824.

Henss, Michael, An Unique Treasure of Early Tibetan Art : The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa, Orientations, XXV/6 （1994） PP.48-53.

Henss, Michael, The Woven Image : Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties, Orientations, 12, 1997, PP.26-39.

Van der Kuijp, L.W. J., Jayannanda, A Twelfth Century Guoshi from Kashmir Among the Tangut, Central Asiatic Journal 3744 （1993）：188-97.

Dunnell, Ruth, Who are the Tanguts? Remarks on Tanguts Ethnogenesis and the Ethnonym, Journal of Asian History 18, no.1 （1984），pp.78-79.

Kwanten, Luc, The Role of the Tangut in Chinese-Inner Asian Relations, Acta Orientalia39 （1978） pp.191-198.

Kychannov, E. I., Tibetans and Tibetan Culture in the Tangut State His Hsia （982-1227），Proceedings of the Csoma de Körös Memorial Symposium, ed. By Louis Ligeti, pp.205-211, Budapest, 1978.

Swart, Paula, Buddhist Sculptures at Feilai Feng, Orientations 18, no. 12 （1987）, pp.54-61.

Karmay, Samten, The Ordinance of Lha Bla-ma Ye-shes-od, Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson, ed. by Michael Aris and Aung San Suu Kyi, pp.150-162.

Kossak, Steven, Early Paintings from Central Tibet in the Metropolitan Museum of Art, Orientations, October 1998, pp.50-63.

Rhie, Marylin M., An Early Tibetan Thangka of Amitayus, Orientations, October 1998, pp.74-83.

Rhie, Marylin M., Sculpture of the Xixia, Orientations, June 1994, pp.48-54.

Stoddard, Heather, Early Tibetan Paintings: Sources and Styles （Eleventh-Fourteenth Centuries AD）, Archives of Asian Art, XLIX, 1996, pp.26-50.

Pritzker, Thomas J., A Preliminary Report on Early Cave Paintings of Western Tibet, Orientations, June 1996, pp.26-47.

Herrmann-Pfandt, Adelheid, Yab Yum Iconography and the Role of Women in Tibetan Tantric Buddhism, The Tibet Journal, Spring 1997, pp.12-34.

Dunnell, Ruth W., The Recovery of Tangut History, Orientations, June 1994, pp.28-31.

Dunnell, Ruth, The Hsia Origins of the Yuan Institute of Imperial Preceptor, Asian Major, Third Series, Volume II,part 1, 1992, pp.85-111.

Dunnell, Ruth, Portraiture and Patronage in Tangut Buddhism 12th-13th Centures, （forthcoming）

Singer, Jane Casey, Painting in Central Tibet, CA. 950-1400, Artibus Asiae, Vol LIV I/2, pp.87-136.

Singer, Jane Casey, Early Portrait Painting in Tibet, Asian Arts, Nov. 30, 1996, download from www.asianart.com/articles/portraits / index. html.

Linrothe, Rob, New Delhi and New England: Old Collections of Tangut Art, Orientations, June 1994,

pp.32-41.
Linrothe, Rob, Peripheral vision : On Recent Finds of Tangut Buddhist Art, Monumenta Serica 《華裔學志》 Journal of Oriental Studies, vol. XLIII, 1995, pp.235-262.
Linrothe, Rob, Siddhas on the Margins : Twelfth-to-Fourteenth-Century Images from Western Tibet and the Tangut Daxia, A paper given at the Arthur M. Sacler symposium "Saints, Sufis, and Siddhas : Holy Men and Women in South Asian Art," on April 29, 1995. Washington D. C. 1995.
Linrothe, Rob, Ushinishavijaya and the Tangut Cult of the Stupa at Yu-lin Cave 3, National Palace Museum Bulletin 31:4-5:1-24, plates.
Heller, Amy, Ninth Century Buddhist Images Carved at lDan ma brag to Commemorate Tibto-Chinese Negotiations, in Kvaerne, P., ed., Tibetan Studies, Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, 2 vols and appendix to vol. I, Olso, 1994.
Heller, Amy, Early Ninth Century Images of Vairocana from East Tibetan, Orientations, xxv/6 1994.
Heller,Amy,Buddhist Images and Rock Inscriptions from East Tibet, viiith to xth Century, in Steinkeller, E., ed., Proceedings of the 7th Seminar of the ternational Association for Tibetan Studies.
Heller, Amy, A Set of Thirteen Century Tsaakali , Orientations, 12/1997.
Little, Stephen, The Arhats in China and Tibet, Artibus Asia 52, 1992, pp.255-281.
Toni Huber, Some 11th-Century Indian Buddhist Clay Tablets （tsha-tsha） from Central Tibet, TIBETAN STUDIES Proceedings of the 5th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Narita, 1989, pp493-496.
Klimburg-Salter, Deborah E., Is there an Inner Asian International Style 12th to 13th Centures? Defini-

tion of the Problem and Present State of Research, in Klimburg-Salter and Eva Allinger, eds., The Inner Asian International Style 12th-14th Centuries, Papers Presented at a Panel of the 7th Seminar of the International Association for Tibtetan Studies, Wien : Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998, 1-14.

Torricelli, Fabrizio, A Thirteenth Century Tibetan Hymn to the Siddha Tilopa, The Tibet Journal, Spring 1998, pp.3-17.

附 錄 重要文獻原文

第五章第四節引《紅史》原文

de nas karma pakshi byon no/rje dus gsum mkhyen pa de bzhin gshegs nas rgya gar yul du grub thob mi hra dzo kivi slob ma rnam vbyor pa chos kyi dbang phyug zhes par vkhrungs par bstan/slar yang dpal ldan karma pa chen por sku skye ba bzhes te/sngon/rje dus gsum mkhyen pavi lung bstan la/ma vong pavi dus su/ bod yul lho brag grub pavi gnas bdun du gdul bya gcig gi don du vbyung/ gsungs pa dang vbri chu ngo mthong cig nas/ nged kyi dgogs pa rdzogs par byed gsung ba dang/ yon bdag dgon pa ba yang rgyal po cig du skye/ de vkhor dang bcas pa la ngas phan thogs gsungs pa rnams kyi don dang mthun par vbri klung dam pa chos phug yul du btsad povi buvi rigs su vkhrungs/ sme vdor gdong byi la bzhes par/ yab vtshur tsha rgya dbang/ yum sing re za lang skyid nyid kyi mtshan chos vdzin zhes bya/ dgung lo drug nas yi ge mkhyen/ dgu pa bcu pa nas gsung rab thams cad tshar re gzigs pa tsam gyis tshegs med du mkhyen/ ting nge vdzin khyad par can rang shar du vkhrungs/ dbus su vbyon bzhed pavi lam du rin po che slong brag pa dang mjal dus su ngo mtshar gyi ltas mang po byung/ de dus gsum mkhyen pas sprul pa mkhyen nas/ dbang gdam pa mthav dag bstan / byin gyi brlabs/ nyams rtogs vkhrungs/ chos skyong gi lung zhus tsam gyi zhal gzigs/ de phyin yi dam zhal gzigs tshul sogs ngo mtshar bavi rnam thar mang po snang/ chos skyong gi sa la ri mo vbris nas sgung ring dgon pa btab/ gsang ba ye shes kyi mkhav vgro mavi ma

nivi dbyangs vdi gyer lugs su bslabs/ de nas dge tshul mdzad/mtshar dang ma bla ma btags/ phyis rin po che ka thogs pa byams pa vbum gyis mkhan po mdzad/ rin po che spong brag pas slob dpon mdzad nas bsnyen par rdzogs/ la rgya byas pa/sgo rig pavi rdzas pas chos skyong gi bkav chad phab nas btul/ de nas gnas nang du byon nas bzhugs skam po rdo rje dpal rtseg byung nas/ vdir sangs rgyas mar me mdzad cig bzhengs dang/bya ba thams cad nge kyi bsgrub cing gnas bsrung/ bu slob bskyangs zer nas de bzhin du byas/de nas gdan sa karmar byon/ vgro don rgya chen po mdzad/ thugs rje chen po byon nas vdir byams pavi sku cig bzhengs dang/ vphri las vbyung gsung nas de ltar byas/ der dpal ldan lha mo nags mo vbum sde dang bcas pa byon nas/ dus gsum mkhyen pavi gdan sa vjigs la khad/dbus su myur du byon zer ba yang yang byung bavi dbus su byon/ da khams su mi phyin/ mngav ris man chad vdul dgos snyams tsa na/ thugs rje chen povi zhal nas gdul byavi phyed khams na yod/ da rus yong yang shes gsungs/ byang lam la gangs dkar zhol nas vbris khung la byon/der rdo rje rnal vbyor ma vkhor bcas kyi vbri khung gling thams cad khyad par gar byed pa byung/lha sar rgya ba shvkya thu pa la vod zer mang po vbyon nas thim pavi bstan pa phan par shes/gser gsol dus su/ rta mgrin dbu stong phyag stong yod pa gcig la slob dpon padma dpag tu med pas bskor ba gzigs/ tsa rir phebs dus ma mgon bsu ba la byung/ mtshur phur phebs dus dus gsum mkhyen pavi skus nam mkhav kheng pa byung/ bla ma yid dam chos skyong gzigs tshul kun bris ma lang/ gtsang phyogs su vgro don la byon/ vbrong vu sogs su gzigs snang dang lung bstan mang du byung/ mdol chung du gsad gso yi cho vphrul bstan/ stod lung mdar mkhar nag byung nas dbus gtsang gi mi nor thams cad khyed la vbul zer/ gyor po byang thang la byon

dus/gru gtong ma nyan pas rlung sgom nas chu la mi vbying bar byon/lar skye ba bcu drug gi bar tu thugs rje chen po dang rta mgrin gyi sgo nas vgro don bsam gyis mi khyab pa byas/ ma mgon gnyis skye ba bcu drug lag gi bar gyi chos skyong yin gsungs/mtshur phur nub cig rgyal chen rnam sras vbrug la zhon pa byon/ngavi pho brang du vgro dgos zer ba de hor yul du vgro dgos pavi rtags su vdug/ sngon mdo khams su bzhugs dus su rgyal po go pe la dmag la byon pa dang/rong povi yul gser stod zhes par mjal/sems bskyed du bcug de dus su byang chub sems dpav nor bzang dang klu sgrub sogs mang du gzigs/rgyal po go pe la dang/de dus kyi vbrel pa dang/dus phyis grub thob chen povi grub rtags dang rnam thar ngo mtshar can gsan te/gser yig pa gdan vdren btang byung pas/vgro mi vgro the tshom du yod tsa na/klu rgyal dang sngags bdag gis vgro don yong pavi vbyon zer nas vbyon pavi zhal bzhes mdzad nas byon/rgya yul du khong gi sar ma phebs bar du yang/sde dgon gogs pa rnams gso ba dang/bstan pa dang sems can la phan pa rgya chen po mdzad/lam na yod pavi skye vgro thams cad rang dbang med par vdus shing vbul ba bsam gyis mi khyab/rgyal povi bu rdor phebs nas rgyal vbangs thams cad kyis bkur ti [sti] bsam gyis mi khyab pa mdzad/ gsang bavi bdag povi lha stangs kyis phyir rgol ba tshar bcad/mu stegs pa btul/ skabs der rgya nag ke jur yod dus/vjam dpal chen po zhal bcu gcig pa/phyag stong/ phyag re na lhung bzed re na sangs rgyas re bzhugs pa/zhabs stong yod ba cig gzigs/dus phyis rgya mi nyag la sogs rgya mtsho la thug par khyod kyis vdul bar vgyur gsungs nas/phyis mi nyag yul gyi sprul pavi lha khang na bris yod gsung pa ni chos rje phyi ma gnyis kyi vgro don gyi ltas su snang/rgyal buvi sar yun ring du bzhugs na/yon mchod ma vphrod par yod pa la/spyan ras gzigs kyis bskul ma btab /byang phyogs kyi pho brang du

vbyon dgos pavi bla ma yi dam mkhav vgrovi lung bstan yang yang byung bavi/rgyal buvi zhu ba nan can la ma gnang par/sngon grub thob chen po nyid mi nyag yul du lha legs par bkur bavi rgyal por skyes pa tshun chad kyi rgyal bu slob rnams da lta yul de nyid du skyes shing vdul bavi dus la babs par mkhyen nas mi nyag vgar byon/gdul bya thams cad tshim par mdzad ma mgon dang rnam sras kyis bskul nas/vphrul snang sprul pavi lha khang bzhengs pavi tshe rnam snang kun tu zhal gzigs/lha khang dang dge vdun gyi sde mang po btsugs/ling vju dang kam ju sogs su vgro don mdzad/rin po che nyid kyi shing cig btsugs nas/ phyis vdi sdong po chen po gyur tshe nga vdir vong gsung/skabs der gnyan chen thang lha dang bstan ma bcu gnyis kyis gdan drang nas gtsang khar yang nyug cig byon/rgyal po mong gol gan gyis rin po chevi snyan pa gsan nas/gser yig pa mang po spyan vdren du btang byung/ye shes pa dang/ gnam lha dkar po la sogs vjig rten pavi lha mang povi spyan dang ltas cho vphrul sna tshogs byung nas hor yul du byon/gser yig pa tshos mthong par thun mong gis grub rtags mang po bstan/vong ge bya bavi rgyal sar slebs dus vdas ma vong da ltas gyi vbrel pa mang po dran te/ sngon gyi sku tsher/glang po chevi gzugs can gyi sprul pa mdzad nas/mu stegs kyi rgyal po chen po zhig vkhor dang bcas pa de btul ba de da ltar rgyal po chen po mong ga gan du vdug/ devi btsun mo sras vkhor g-yog rnams kyang/dpon mo e jig ma dang/rgyal pu e ri bo ga sogs dang/blon po rnam su skyes skyes vdug cing/da lta rjes su ma bzung na sngon mu stegs can gyi bag chags kyis/er ka vun gyi chos lugs la zhugs nas/ rgyal khams thams cad mu stegs can du vgro dogs vdug pas vdul bavi dul la babs cing/dpal dus gsum mkhyen pavi gdul bya gcig gi don du vbyung zhes pavng/rgyal po vdi yin te/vjig rten du stobs ldan gyi skye bo cig btul na

skye bo cig btul na skye vgro dpal tu med pa dul bar gyur pavi phyir ro/yun ring mi vdug zhes pavng sa phyogs kun tu rgyu ba la dgongs so//de ltar mkhyen nas vdul bavi don du byon pavi /vbrug lo la zi ra vu hur rdor rgyal brgyud thams cad vtshogs pavi sar byon/der klu bdud dang /ra hu lavi cho vphrul dang bar chad byung pavi khro bcuvi ting nge vdzin gyis btul/spyan ras gzigs kyi lta stangs kyi byon gyis brlabs/ngo mtshar gyi cho vphrul mthav yas bstan pas/ rgyal po vbangs dang bcas pa thams cad rang dbang med par dad/phyi rol pavi lta ba las log nas sangs rgyas kyi bstan pa la btsud/dgun nyin lam drug tshun chad du kha ba dang lhags pa med par byas/rje vbangs thams cad zla re la so thar bsnyen gnas dus gsum du bsrung du bcug/ byang chub tu sems bskyed/dbang bskur sku bzhinvi ngo sprod kyi khrid btab/rgyal po la nyams myong bzang po skyes/ming yongs su grags pavi skar mavi/rgyal povi spyi gtsugs kyi rgyan du bkur/lung ci zhus gnang pavi rgyal khams tsam la zla ba vbyung ngo cog gi dus bzang bzhir su lvang tsa ra mi byed/srog mi gcod sha za bavi khrims bcas/gnam mchod pa kun la gnod vtshe med cing rang rang gi chos lugs skyong du bcug/gser gyi dam kha dang/dngul bre stong gis mgo byas nor rdzas dpag tu med pa phul zhing/bla mchod kun la bkye/btson thams cad dong sprug pa lan gsum byas/ga ra gu rum du gtsug lag khang chen po vdzam bu gling na vgran zla med pa bzhengs/mi nyag yul sogs rgyal khams thams cad du lha khang sum stong tsam dang mchod rten zhig pa kun gsor bcug/lha khang dang gdan sa mang po btab/sog povi yul na yod dus rmi lam du shvakya thub pa sku vdom bcu tsam yod pa zhig byon nas/khyod kyis bod du sku vdi tsam zhig bzhengs dang/bar chad zhi zhing rgyal khams bde bar vgyur gsungs nas/gdan sa mtshur phur gtsug lag khang dang/lha chen po gtso vkhor dag dang bcas

pa bzhengs su btang/rgyal po cig pu btul bavi zhor mi skad rigs mi gcig pa sum brgya drug cu gdul byar gyur cing/vjam bu gling thams cad chos dang bde ba la bkong do/de nas rgyal po de gnam du song bavi shul du/snyigs dus kyi nyes pas rgyal brgyud sku mched rnam rgyal sa la rtsod pa byung bavi skabs su/bar chad chen po byung yang mi tshigs pavi rmi ltas byung/ rgyal po go pe la sngon spyan vdren mkhan yin yang khong gi sar ma bzhugs pavi thugs chad dang/rgyal bu mong kha gan sku mched kyi phyogs su vbul gyi rin po che pa la mtho vtsham sna tshogs su mdzad med bsegs pa dang/chu bskur ba dang/mtshon vdebs pa dang/dug ldud pa dang/mgo la lcags gzer btab/skye bos gsum rim du bsrung nas zhag bdun zas med par vjog pa la sogs sdigs mo rnam pa sna tshogs byung ba la/rdo rje phag mo dngos su byon/ye shes mkhav vgro rigs bzhis dur khrod ha la ha la nas bram zevi bu movi ro vkhyer byon nas tshogs vkhor mdzad/snang srid thams cad sku bzhis ngo sprod du ro snyoms shing rtsal rdzogs pas/ gang gi kyang cung zad gnod pa ma nus shing/g-yo vgul med la gnas nyer bzhivi mkhav vgro dbugs phyung shing/byang shar vtshams nas dpal lha movi dmag bzhi khri bzhi stong dang bcas pa byung/rlung chen po dang thog ser phab/nad yam langs/gshed ma vgav re shi/rgyal po vkhor bcas rnams la cho vphrul dang mthong snang dpag tu med pa dang/chos skyong gi rtsub vgyur mang po byung pas/zhag bdun na slar yang rgyal blon thams cad vgyod cing bzod pa gsol/sman gyi blavi ting nge vdzin gyis vod zer spros nas ltas ngan dang nad yam zhi bar byas/rab tu dad de zhabs spyi bor blangs/bkur sti dang vbul ba chen po byas/sman tsevi yul du vgro dgos gsung pa la/dus gsum mkhyen pa lung bstan nas bod yul du vgro bar zhus rgyal pos lung bzang po vyin no/chu ma khar dang shin kun tu phebs dus cen mkhar nyi shu rtsa bzhivi

mi kun vdus nas dgon pa thob zer navng ma btab/der rgya yul gyi lha vdre kun gyis bar chad byas pa la/rta mgrin gyi ting nge vdzin gyi zil gyis mnan /lha vdre mi gsum dbang du vdus/de nas rim gyis bod du gdan phebs/mtshur phur byon dus/bkav rgyud bla ma yi dam thams cad kyis byin gyis brlabs/da phyin chad gar yang ma vgro zhig gsungs nas/der bzhugs shing bu slob gdul bya dpag tu med pa vphel /skabs der vgro mgon vphags pa rgyal povi ti shvi mdzad gong nas bod du byon pa dang/yang mtshur phur mjal bzhugs pa gdan mnyam po mdzad/ sngar nga mong ga rgyal povi bla mchod byas pavi dus su/ngas khyed la byang chub sems dpav mthong na dgav bar btags pa e ma yin zhes sogs gsung gleng mdzad/mtshur phur lha khang rten dang bcas pa thams cad legs bar grub nas rab gnas mdzad dus mgon po vkhor bcas byon nas/lha rten vdi rnams dang khyed kyi bya ba thams cad ngas bsgrub pa yin/da rung ma vong pavi dus su yang khyod bsam bzhin du skye ba len cing khams gsum khyab par gdul byavi don byed dus su yang nged kyi bstan pa bsrung zhing bya ba bsgrub pa yin no zer/rta lo la rgyal ba rgya mtsho vkhor bcas kyis byin gyis brlabs nas thugs rje chen povi lha khang bzhengs/ma nivi rgyun dge vdun dang/sprang po la tshul btsugs/rta lo la mya ngan las vdas pavi ltas mkhyen nas mi las gangs zhur movi vgram du vkhrungs pavi lung bstan byung tshul dang/rnam thar ngo mtshar ba rnams gsungs/lug lo zla ba dang po nas cung zad bsnyung/zla ba gsum pa nas zhag nyi shu rtsa gcig gi bar rgyun ma chad par sa g-yos byung/rtog ldan rnal vbyor rang byung rdo rje dang/nyi ma do nu ba rgas kyang sar vchar bzhin gdul byavi lus dang mthun par sprul sku vbyung/zhes gsungs zhing/ltas dang cho vphrul ngo mtshar ba dang bcas nas/lug lo zla ba dgu pavi yar tshes gsum la bde bar gshegs so/tshes dgu la gdung

sbyangs shing sku vdab byas/nyi ma nyis vgyur gyis ring ba dang/me tog gi char vjav dang vod sogs rnam vphrul du ma snang/gdung la lha sku ring bsrel sogs rten dpag med byon//

國家圖書館出版品預行編目資料

中國佛教學術論典／佛光山文教基金會總編輯.
-- 初版.-- 高雄縣大樹鄉：佛光山文教基金會出版；
[高雄縣大樹鄉]；佛光山宗務委員會發行,2001-[民 90-]
110 冊；23.2 公分
《法藏文庫》碩博士學位論文
ISBN 957-457-115-7（第 88 冊:精裝）

1.佛教 - 論文,講詞等

220.7　　90001796

ISBN 957-457-115-7（一套；精裝）



